FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 2 | Número 9 | noviembre - diciembre 2014 | *Bs. 20*

Revista cultural

PIEDRA de AGUA

Dossier
Ricardo Perez Alcalá

Una página no identificada de Ramón Gomez de la Serna

Hacer teatro en Bolivia
Acerca de la labor de Textos que migran

60 años del Goethe-Institute en La Paz

30 años del Espacio Simón I. Patiño

Estampas de Mohoza

Banco Central de Bolivia

Marcelo Zabalaga Estrada
PRESIDENTE a.i.

Abraham Pérez Alandia
VICEPRESIDENTE

Reynaldo Yujra Segales
DIRECTOR

Alvaro Rodriguez Rojas
DIRECTOR

Ronald Polo Rivero
DIRECTOR

Sergio Velarde Vera
DIRECTOR

Carlos Colodro López
GERENTE GENERAL a.i.

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

Homero Carvalho Oliva
PRESIDENTE a.i.

Orlando Pozo Tapia
VICEPRESIDENTE a.i.

Oscar Vega Camacho
CONSEJERO

Cergio Prudencio Bilbao
CONSEJERO

Ramón Rocha Monroy
CONSEJERO

Daniela Guzmán Vargas
SECRETARIA EJECUTIVA

Centros Culturales

Juan Carlos Fernández
DIRECTOR DEL ARCHIVO Y BIBLIOTECA NACIONALES DE BOLIVIA

Mario Linares Urioste
DIRECTOR DE LA CASA DE LA LIBERTAD

Rubén Julio Ruiz Ortiz
DIRECTOR DE LA CASA NACIONAL DE MONEDA

Elvira Espejo Ayca
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

Edgar Arandia Quiroga
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE

Silvana Vázquez Valdivia
DIRECTORA DEL CENTRO DE LA CULTURAL PLURINACIONAL

Centros Culturales
Fundación Cultural del
Banco Central de Bolivia

Casa Nacional de Moneda
| Potosí
Calle Ayacucho s/n
Telf. 591-2-6222777
www.casanacionaldemoneda.org.bo

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
| Sucre
Calle Dalence N° 4
Telf. 591-4-6451481
abnb@entelnet.bo

Casa de la Libertad
| Sucre
Plaza 25 de mayo N° 11
Telf. 591-4-6454200
www.casadelalibertad.org.bo

Centro de la Cultura Plurinacional
| Santa Cruz
Calle René Moreno N° 369
Telf. 591-3 -3356941
santacruz@culturabcb.org.bo

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
| La Paz
Calle Ingavi N° 916
Telf. 591-2-2408640
www.musef.org.bo

Museo Nacional de de Etnografía y Folklore Regional Sucre
| Sucre
Calle España N° 74
Telf. 591-4-6455293
www.musef.org.bo

Museo Nacional de Arte
| La Paz
Calle Comercio y Socabaya N° 11
Telf. 591-2-2408600
www.mna.org.bo

Piedra de agua

Editor General: Benjamín Chávez

Comisión Editorial: Homero Carvalho Oliva, Oscar Vega Camacho, Ramón Rocha Monroy.

Diseño y diagramación: Ricardo Flores

Fotografía: David Illanes

Colaboraciones fotográficas: Rosmery Mamani (obras de Ricardo Pérez Alcalá), Percy Jiménez, Goethe-institut, Escuadrón José Santos Vargas.

Arte Portada: Ricardo Flores

Contra Portada: Locomotora atravesando cortes de roca viva | Uncía, 1921 | fotografía, José Nicolás Piérola Aguilar | gentileza Espacio Patiño.

Ventas & suscripción: Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981 | E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo

Impresión:

D.L.: 4-3-41-13 P.O.

Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas.

PIEDRA de AGUA

Revista bimensual de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Año 2 | número 9 | La Paz, Bolivia
noviembre y diciembre de 2014

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981
Casilla postal: 12164
E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo
Web: www.fundacioncultural.org.bo

ÍNDICE

Una página no identificada de Ramón Gómez de la Serna | Pag. 29

60 años del Goethe-Institut La Paz | Pag. 42

Dossier

Ricardo Perez Alcalá 5

Exposiciones Premios y distinciones 6

Ricardo Perez Alcalá:
Maestro de las realidades Foráneas 8

Pérez Alcalá:
o los melancólicos senderos
del tiempo (fragmento). 12

Un caso para el Dr. Mariño 19

Un proyecto de
homenaje múltiple al maestro 27

Hacer teatro en Bolivia
Acerca de la labor de Textos que migran 34

30 años del Espacio Simón I. Patiño 46

Estampas de Mohoza 51

Mirar, Oir, leer 56

Editorial

Este noveno número de *Piedra de agua*, dedica su Dossier al desaparecido maestro Ricardo Pérez Alcalá. Dueño de una maestría singular en el manejo de la acuarela, supo también crear obras maestras en otras técnicas y artes como la escultura y la arquitectura.

Artistas plásticos, escritores, críticos de arte y gestores culturales abordan desde diferentes perspectivas su obra, a propósito –no de su sentido fallecimiento– sino de la construcción de su memoria y valorización de su legado.

La sección de Literatura, de la mano del escritor Rodolfo Ortiz, se ocupa de un texto inclasificable del gran creador español Ramón Gómez de la Serna, tras el hallazgo feliz de unas hojas mecanuscritas en la biblioteca de la universidad de Pittsburg, donde Ortiz es doctorante.

A continuación, la joven crítica de teatro Julia Peredo, nos ofrece, en la sección de Teatro, una conversación con uno de los directores y una de las productoras más activas de la escena contemporánea boliviana: Percy Jiménez y Mariana Vargas, a propósito de su sostenida labor en los escenarios.

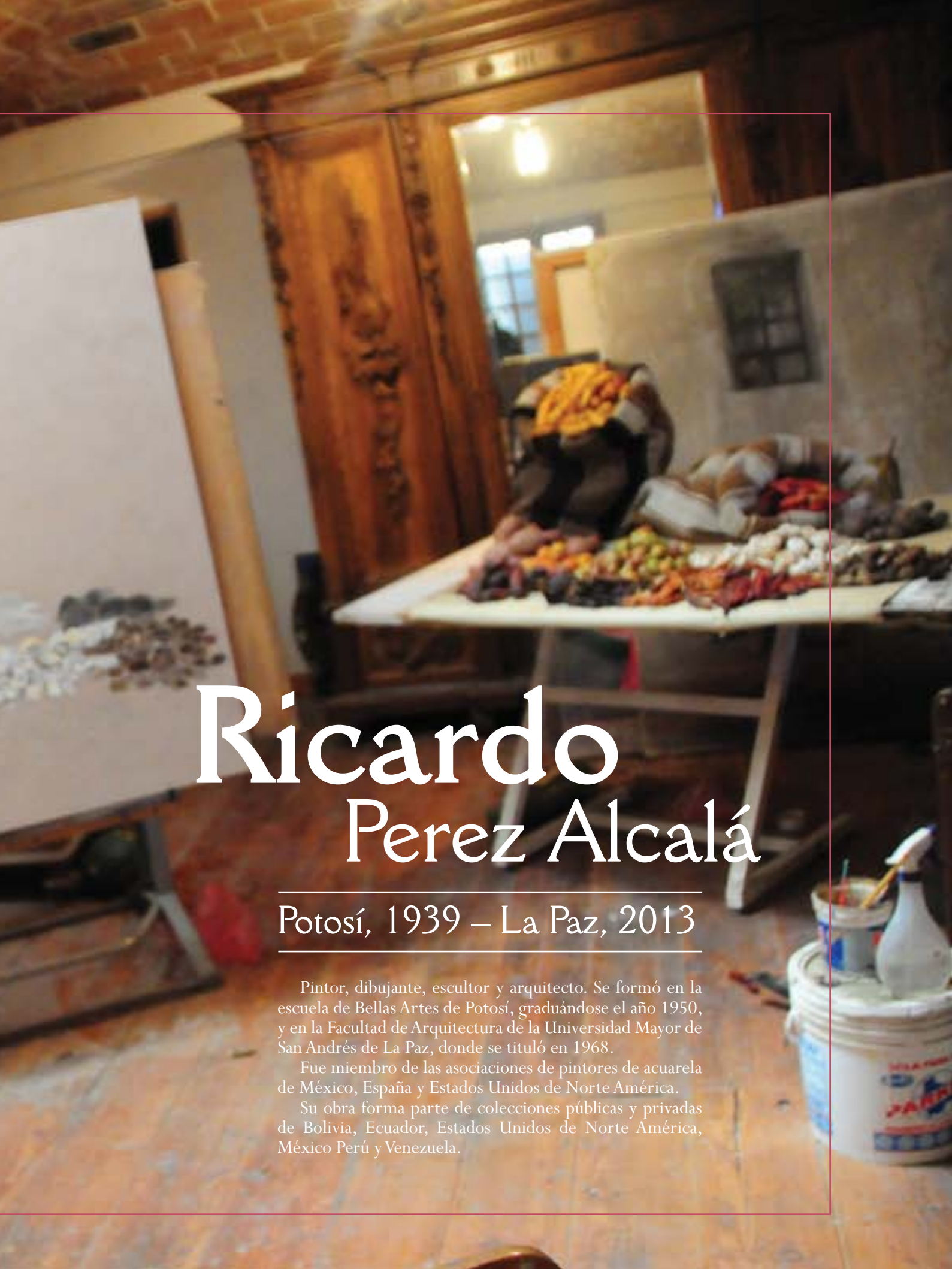
Dos importantes instituciones culturales de reconocida trayectoria en el país, celebraron en este año sus aniversarios número 60 y 30. Nos referimos respectivamente al Goethe-Institut y al Espacio Simón I. Patiño en sendas notas de nuestra sección de Gestión Cultural.

Páginas después, el escritor orureño Carlos Condarco, nos ofrece una sabrosa crónica de la expedición realizada a Mohoza por el grupo de Jinetes de aventura José Santos Vargas. Un homenaje singular a la memoria de tan ilustre personaje de la historia independentista de nuestra patria y de la literatura testimonial, así como también a quien fue el descubridor del Diario del Tambor en el Archivo Nacional de Bolivia: don Gunnar Mendoza.

Nuestras secciones de Reseñas y Muro, dan cuenta de novedades editoriales, cinematográficas y nos informan acerca de algunas importantes actividades culturales recientes.

Con esta novena entrega, *Piedra de agua*, cierra el año 2014, segura de haber aportado al conocimiento y el diálogo intercultural, esperando el reencuentro con sus lectores el año entrante.

Foto: David Illanes



Ricardo Perez Alcalá

Potosí, 1939 – La Paz, 2013

Pintor, dibujante, escultor y arquitecto. Se formó en la escuela de Bellas Artes de Potosí, graduándose el año 1950, y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, donde se tituló en 1968.

Fue miembro de las asociaciones de pintores de acuarela de México, España y Estados Unidos de Norte América.

Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas de Bolivia, Ecuador, Estados Unidos de Norte América, México Perú y Venezuela.

Exposiciones

Participó en exposiciones colectivas en Bolivia, Brasil, Ecuador, España, Francia, México y Rusia y realizó las siguientes exposiciones individuales:

- Salón Nacional Cecilio Guzmán de Rojas. La Paz, Bolivia 1956
- Salón Municipal de Cochabamba. Bolivia 1956
- Salón Municipal de La Paz. Bolivia 1969
- Salón Municipal de Cochabamba. Bolivia 1969´
- Salón Nacional de la Casa Nacional de Moneda. Potosí, Bolivia 1971
- Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca. Sucre, Bolivia 1975
- Galería EMUSA. La Paz, Bolivia 1975
- Galería Godibar. Quito, Ecuador 1977
- Galería Daniel. México D. F. 1978
- Museo Moderno Latinoamericano OEA. Washington, EUA 1979
- Galería Pineda. México D. F. 1981
- Museo Nacional de la Ciudad de México. México 1983
- Palacio de Minería. México D. F. 1983
- Centro Cultural El Ágora. Xalapa, Veracruz, México 1983
- Salón Nacional de Panamá. Ciudad de Panamá 1983
- Polyforum Cultural Siqueiros. México D. F. 1990
- Galería EMUSA. La Paz, Bolivia 1991
- Galería Taipinquiri. La Paz, Bolivia 1997
- Salón Municipal Cecilio Guzmán de Rojas. La Paz, Bolivia 2006
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, Ecuador 2007
- Salón Municipal Pedro Domingo Murillo. La Paz, Bolivia 2010
- Exposición Homenaje (Póstuma) Bienal Internacional de Arte SIART. La Paz, Bolivia 2013

Premios y distinciones

Premio Nacional de Pintura Infantil, Bolivia 1952
Primer Premio y Medalla de Oro de Arquitectura. Cochabamba, Bolivia 1968
Primer Premio del Salón 14 de septiembre. Cochabamba, Bolivia 1969
Primer Premio de Acuarela del Salón 14 de septiembre. Cochabamba, Bolivia 1969
Primer Premio de acuarela del Salón Pedro Domingo Murillo. La Paz, Bolivia 1970
Gran Premio Nacional de Pintura del Salón Pedro Domingo Murillo. La Paz, Bolivia 1971
Gran Premio y Medalla de Oro en pintura del Salón 14 de septiembre. Cochabamba, Bolivia 1971
Gran Premio Bienal INBO. La Paz, Bolivia 1975
Primer Premio Nacional y Medalla de Oro del Salón de la acuarela. México D.F., México 1983
Gran Premio y Medalla de Oro de la acuarela mexicana. México 1984
Gran Premio y Medalla de Oro de la acuarela mexicana. México 1985
Gran Premio y Medalla de Oro de la acuarela mexicana. México 1989
Medalla de Oro del Senado Nacional. "Artista de reconocimiento internacional" La Paz, Bolivia 199
Premio Nacional de Cultura. Bolivia, 1997
Primer Premio, Concurso Nacional de Arte Sacro, La Paz, Bolivia 1998
Nominado entre los 16 finalistas del Concurso Internacional de Arte Sacro (entre 1600 participantes). Buenos Aires, Argentina 1998
"Personaje destacado". Reconocimiento otorgado por el Gobierno Municipal de La Paz. 2006
Premio a la Excelencia. Trienal de Acuarela. Santa Marta, Colombia 2006
Primer Gran Premio. Trienal Internacional de la acuarela. Santa Marta, Colombia 2009
Premio Obra de una Vida del LVII Salón Municipal de Artes Plásticas Pedro Domingo Murillo. La Paz, Bolivia 2009

Ricardo Pérez Alcalá: Maestro de realidades Foráneas

Luis F. Vedia Saavedra | Artista plástico

Al célebre Maestro de la acuarela Don Ricardo Pérez Alcalá, oriundo de Potosí, desde muy joven le intereso la naturaleza. Plasmarla, recrearla y adueñarse de ella. Ingresa a la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, realizando así su más intimo deseo de convertirse en artista. No contento solo con las artes plásticas, luego decide estudiar arquitectura en la Universidad Mayor de San Andrés de la ciudad de La Paz, para así también generar monumentos constructivos que tengan su sello personal, que entrelacen su imaginación con la forma y el espacio.

La variada obra del maestro plasma su trabajo desde distintas técnicas como el óleo, el acrílico, el dibujo –tanto a tinta como a grafito–, la escultura –desde el modelado cerámico hasta la soldadura en metal–, sin embargo, su mejor logro técnico, el que transciende su vida profesional, es la acuarela.

Abordaré muy brevemente su vida y arte plástico dentro del gran horizonte que conlleva la historia del arte, tanto nacional como universal. Es por eso que me referiré al maestro en dos etapas, la primera como uno de los tres más importantes maestros de la acuarela nacional del siglo XX, que comparte este honor junto a José Rovira y Julio Cesar Téllez y, en segunda instancia, relacionaré su obra con los maestros de la pintura universal.

Acuarela boliviana

Para poder hablar sobre el maestro Pé-

rez Alcalá, tenemos que remontarnos a la primera mitad del siglo XX, donde nos encontraremos con el maestro Jorge de la Reza, uno de los mas importantes pintores y acuarelistas de su tiempo. Su obra está llena de una vivacidad de matices propios y precisos en el tratamiento de la pincelada gruesa y suelta pero también medida –muy propia de los artistas de esos años–º, con tonalidades que van desde los grises hasta saturados que son contrastados por suaves tonos de luz. Uno de los alumnos de de la Reza fue el maestro José Rovira, que fue conocido como el más ilustre acuarelista de Bolivia de finales de la primera mitad del siglo XX; logrando dejar huella -a través de la mancha en sus colores y un dibujo de contorno que da clara honestidad, al concebir una composición armoniosa-, en la historia del arte boliviano. Carlos Salazar Mostajo en su libro *La pintura Contemporánea de Bolivia Ensayo Histórico Crítico*, nos invita a conocer más de cerca su apreciación sobre su obra y anota "*el auténtico maestro fue José Rovira, por su actitud docente, sistemática, que le permitió la formación de una verdadera escuela de acuarelistas a los que enseñó todos los secretos del oficio. Rovira es un paisajista dulce, de bello y armonioso color, descubridor de la infinita gama luminosa del altiplano*". La obra de Rovira estaba impregnada del estilo Indigensta siguiendo los pasos de Cecilio Guzmán de Rojas y David Crespo Gastelú entre otros maestros.

Antonio Llanque, Adrián Loayza, Mario Eloy Vargas, entre otros maestros de la primera y segunda mitad del siglo XX, también ejecutaron acuarelas, pero por medio de la témpera como recurso técnico, mostrando una saturación y terrosidad en la aplicación del color, no logrando así esa transparencia que hace rica a la técnica de la acuarela. Sin embargo igualmente consiguieron efectos memorables en esta manera de trabajo.

En la segunda mitad del siglo XX aparece una nueva generación de acuarelistas. Entre ellos está el maestro Julio Cesar Téllez, alumno de Rovira, que es conocido como el primer acuarelista que importa del extranjero sus materiales de trabajo. De entre las marcas que utilizó, la más importante fue Winsor y Newton, que coadyuva a diferenciarse de los demás artistas, su composición de la luz y de la sutil gama de tonalidades que se recoge por medio de manchas precisas, hace que el espectador dirija la atención a su obra; a partir de una distancia prudente se puede apreciar un realismo impresionante digno de sus antecesores. Al buscar plasmar la naturaleza, su pintura es translucida, transparente y ordenada, recrea una variedad de paisajes urbanos haciéndolos únicos. Su obra siempre mantuvo un estilo académico y naturalista; cabe mencionar que en ocasiones se dejó influenciar también por otros estilos como el indigenismo, el cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo.

El tercer y más influyente maestro acuarelista de estos tiempos es Ricardo Pérez Alcalá, alumno de Oscar Daza Oviedo, uno de sus primeros profesores de dibujo, que logra encaminarlo hacia el arte, su obra consigue encantar al espectador por medio de una variedad de colores terrosos llenos de tonalidades sepias, sanguinas y ocres con influjo de grises, armonizándolos con sutiles rojos, azules y amarillos, embarcándonos al mundo barroco y onírico lleno de hermosas alegorías y mundos fantásticos. El maestro Pérez Alcalá se sirvió del bodegón en el sentido barroco y lo introdujo al realismo mágico y al arte académico, transformando su obra en única y con estilo propio.

Maestros e influencias extranjeras

Si hablamos de la obra de Pérez Alcalá tendremos que aproximarnos al renacimiento alemán, en especial al maestro Alberto Durero (siglo XV-XVI), del cual sabemos que por medio de sus viajes a Italia y otras regiones, plasmó muchos paisajes en acuarelas, lo que le ayudó a entender con mayor profundidad la naturaleza. De ahí provienen sus hermosos bocetos de paisajes, plantas y animales como observamos en "La liebre" una acuarela sobre papel de formato pequeño, uno de los más famosos ejemplares de tan acendrada paciencia, que se conserva en la Galería Albertina en Viena. Su afable estudio de la naturaleza también atrajo a grandes maestros del arte. De entre ellos, en Bolivia, obviamente podemos mencionar al maestro Pérez Alcalá.

Otro periodo que pesa en la vida del maestro es el siglo XVII. Cuna del estilo barroco, por su dinamismo en la composición y la forma de ver la naturaleza, influye profundamente en él a través del tema de la naturaleza muerta o bodegón que adquiere una mayor popularidad y cuyos elementos compositivos nos develan un sentido moral a partir del "vanitas" (vanidad) en los que suntuosos arreglos de frutas, flores, libros, estatuillas, jarras, monedas, joyas, pinturas, instrumentos musicales y científicos, insignias militares, cristal y plata finos, estaban acompañados por recuerdos

simbólicos de la fugacidad de la vida. Así, un cráneo, un reloj de arena o de bolsillo, una vela consumiéndose o un libro con las páginas vueltas, servirían como un mensaje de lo efímero de los placeres de los sentidos.

El maestro Pérez Alcalá, en muchas de sus obras, recurre a este tema pictórico donde plasma frutas propias del lugar como, granadinas, plátanos, manzanas, tunas y varios tipos de hortalizas, como también elementos de uso cotidiano (el teléfono, la máquina de escribir, instrumentos musicales, cofres, etc.). Su tratamiento del color al momento de ejecutar la obra lo realiza por medio del salpicado de la mancha que alcanza para crear un aire muy vaporoso y sutil interiorizándonos a un ambiente onírico.

El maestro comparte mucho del pensamiento y la realidad de la segunda mitad del siglo XX, lo cual le ayuda a afianzar su estilo por medio de la literatura que le sirve de apoyo recurriendo al realismo mágico –término acuñado por el crítico alemán Franz Roh en 1925–, que representa situaciones ilógicas con elementos mágicos; es también una forma de introducirse en los sueños, sin la carga psicológica que estaba presente en el surrealismo, el maestro recurre a este tipo de elementos; un ejemplo de ello es la obra ganadora en la categoría de Gran Premio del Salón Anual de Artes Plásticas Pedro Domingo Murillo de 1971, concurso de mayor trayectoria en Bolivia, el cual nace en 1953 y sigue vigente en la actualidad.

Algunas obras

La obra ganadora en el mencionado concurso, titulada "La anticuchera", trabajada en óleo sobre lienzo, recurre nuevamente a la mancha monocroma, a través de un ocre raído,

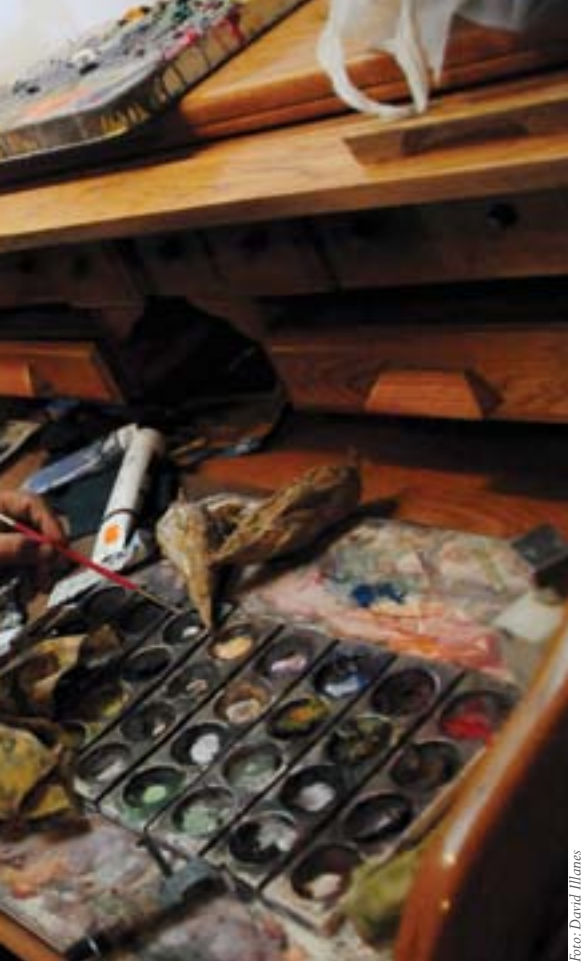


Foto: David Illanes

que se desvanece y a la vez se exterioriza, consiguiendo mostrar una mujer anciana de cabellos grises, cuya expresión en las manos nos revela su actitud de vendedora. Delante de ella está una pequeña parrilla donde cocina la carne de corazón y las papas; su presencia alejada de su acto y su monumentalidad, la convierten una diosa en actitud de consumar un embrujo muy encantador y lleno de mística.

Otras obras del maestro Pérez Alcalá también están llenas de hermosas alegorías. Nos referiremos en particular a una obra recientemente adquirida por la Unidad de Museos Municipales y que se la expone en las Salas Permanentes, una de ellas denominada Grandes Maestros del arte boliviano del siglo XX ubicada en el Museo Tambo Quirquincho. Se trata de una hermosa acuarela elaborada sobre tabla, donde una vez más los tonos ocres nos introducen a un sueño efímero. En la parte superior está el rostro del maestro mirándonos de frente, debajo de él se observa un puente de piedra por el que pasa un tren, remitiéndonos a los viajes que tuvo en su vida. Debajo del puente observamos un paisaje montañoso donde divisamos un río plateado, otro de los elementos creados es una caja de tipo damero que alberga dos piezas de ajedrez, una reina y un alfil de tonalidad roja, a su lado están dos nichos, albergando un búho y una marraqueta, debajo de estos se aprecian acuarelas, mostrándonos su pasión por la naturaleza muerta o bodegón, y concluye su composición con un cráneo en forma de cámara, una alusión al vanitas, y a lo efímero de la vida que capta todo, la registra, pero queda también dentro de la memoria; de ahí el énfasis del cráneo como un personaje que está presente, mirando como un símbolo de la naturaleza que nace, crece y muere. El maestro le otorga un titulo a toda esa compleja y fascinante alegoría de su vida y su obra sintetizándolo bajo el nombre de "Este es el lugar"

> También la cotidianidad es un tema de interés muy propio de Pérez Alcalá

Su simpleza y a la vez su ingenio como artista se refleja también en sus demás obras. Una de ellas muestra a Leonardo Da Vinci, otorgándole un carácter contemporáneo, sin dejar del todo el pasado, El maestro renacentista da un recorrido por el campo montado sobre una bicicleta, siempre dirigiéndose hacia adelante cargando consigo sus inventos sin mirar atrás, mostrando así una magnifica recreación del pensamiento leonardezco.

También la cotidianidad es un tema de interés muy propio de Pérez Alcalá, representado por una hermosa acuarela llamada "El amigo", donde representa un pequeño gallo sobre una ventana, que observa al maestro descansar, esperando el momento indicado para cantar su hermosa tonada, y así despertar de su sueño al hombre durmiente y ser su fiel compañía.

E suma, el sentido barroco, realista mágico y de ilusiones, su amor a la naturaleza que es representada por su fieles herramientas como son los pinceles, acuarelas, compases, maquinas de tejer, maquinas de escribir, frutas, cráneos y sus cofres, que le han otorgado en su vida una compañía inefable del que él pudo disfrutar y vivir en armonía con la naturaleza a través de su arte, nos lleva a afirmar que Ricardo Pérez Alcalá es un maestro de realidades foráneas, pero a la vez únicas y concisas.

Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo (fragmento).

Blanca Wiethüchter | Escritora

Bajo este título, la poeta Blanca Wiethüchter publicó en 1997 un libro –a la fecha inhallable– en el que un personaje llamado Rodrigo Abel Bloomfield diserta sobre la obra del pintor potosino. Se trata de un libro que la autora, como se lee en su contratapa: "interpola ópticas y discursos, hace correr airosa la ficción, desordena tópicos y nos importuna con cosas descabelladas donde comparecen con igual rigor la verdad y la fe"

Cuando un pintor inventa su cómo para lograr su qué, y el resultado de semejante aventura no solamente es bello, sino que significa una contribución a la humanidad en general, la que podría servirse de su cómo, ¿qué inferir si no que se trata del resultado de una ética de trabajo que no se ha conformado con lo dado? La técnica que descubre este pintor administra de manera novedosa la acuarela y abre las puertas a un nuevo registro de texturas. Para lograr esta nueva calidad en el delicado tejido de un cuadro, Pérez Alcalá ha descubierto un preparado de yeso, que aplicado como fondo de leve espesos, hace que el comportamiento de los pigmentos y la goma cambie, quedando éstos imposibilitados de penetrar en la masa de yeso. El resultado es una factura aún más transparente y fina que la acuarela sobre el papel. Pues el papel, al absorber el pigmento y la goma los traga confundiéndolos consigo a tiempo de opacarlos.

La cristalina textura de la acuarela sobre este territorio consagrado es tal, que es complejo tomarle una fotografía, pues la incidencia de la luz traspasa la capa de pigmentos al rebotar en el blanco del yeso.

Diez veces más ligera que el santo óleo, esta técnica logra parecérsele pero evita en su aplicación las cretas o arcillas que dan cuerpo al aceite. De esta manera, los lienzos lucen un tejido finísimo que mantiene la frescura del color de agua y la independencia de las veladuras que ya no se fusionan, pues mantienen las diversas tonalidades aplicadas a tiempo de mantener la transparencia de la acuarela y su posibilidad de palidecer cuando sea necesario.

El territorio que registra el color de agua, en Pérez Alcalá, es un delicado trabajo de matices. Casi no existen colores abiertamente contrastados, con excepción del trabajo de los últimos años que debe ser enfocado de otra manera –ya hablaremos de ello. Lo que realiza el pintor es un minucioso trabajo graduado de tonalidades. Es tal el efecto, que para explicarlo se debe acudir a otras imágenes, pues los matices se encuentran como seducidos por un llamado interior de similitud, como si lo que uno tiene del otro se extendiera, atraído por una necesidad invisible; entonces, la junta se produce en la ilusión de una unión natural. Y es extraordinario observar cómo la evocación de la luz en su textura les imprime su movimiento.

Pareciera que en el momento de la elección de un tema o de un modelo, Pérez Alcalá eligiera precisamente aquellos cuyo desafío representan un camino gradual de tonos, como si intentara llegar a los límites expresables de la luz, a tiempo de manifestar su textura temporal. Estos objetos, con extraña docilidad, obedecen al llamado que los inscribe de manera tan sorprendente en el lienzo, ad-

Foto: David Illanes

mitiendo una mirada nueva sobre la realidad latinoamericana. Ahí un amplio paisaje de rastros, de restos, de ruinas, que es uno de los rostros visibles de la colonización oculta. De esta manera el arte de Pérez Alcalá alcanza nuevas complejidades y planos de la realidad, modificando la naturaleza de nuestra conciencia y, de este modo, nuestra realidad misma.

Puede decirse, pues, que Pérez Alcalá ha transformado la acuarela en un arte mayor, convirtiéndose así en uno de los más grandes coloristas contemporáneos.

Quise, pero no me atreví a interrumpir a Rodrigo Abel Bloomfield, concentrado como estaba en su discurso. Pero me hubiese encantado que nos hablara de los colores que utiliza el maestro en su trabajo. Porque pienso, aunque por mi ignorancia no podría apostar a ello, que no son demasiados; quiero creer que el registro de color es en cualquier pintor a la vez un rasgo de su estilo.

No puedo dejar de comentar que un día acosé al maestro a decirme los nombres de los colores que él conoce y que con la alegría que da el saber pronunció. Fascinan. Se me hace que precisamente las palabras que designan, a veces sólo la levedad de una diferencia de tono, producen en quien los escucha un extraño poder de seducción que no necesariamente poseen en sí mismas. Esta atracción actúa sobre la imaginación como un secreto, o tal vez mejor, como un misterio, pues como en general se desconoce el exacto contenido de la representación, el poder de sugestión cae sobre el vocablo mismo como sucede con los nombres de las piedras preciosas, que el instante de pronunciarlos encierran el latido de un estar desconocido. Así, palabras como: -dentro de la gama de los amarillos- amarillo cadmio, amarillo indio, amarillo gomaguta, amarillocamboya, champaña; y entre las tierras: tierra sombra, tierra de Venecia, terracota; además de tantos otros, como el fosforescente, el verde azulado, el abeto, clorofila, el verde Viacha, verde camino, verde sapo, verde oliva o el verde esmeralda; el rojopayne o el rojo kaputt, el rojo invariable, el escarlata, burdeos, palo de rosa, magenta, bronce, naranja o el granada; el carmín, el rosa mexicano, el rosa antiguo y el bermellón; el albaricoque, pardo rojizo, el carne o caramelo; los cerúleos, el turquesa, azul marino, azul real, azul de noche y azul de metileno; el Prusia, el francia, los ultramares, cobaltos o índigos; el antracita, el alisacín, gris payne, porcelana, el lavanda, nacarino y violeta de genciana; el amaranto, el siena tostado, y el lapislázuli, caen sobre la sugerencia del relieve de sus tonalidades dichas, es decir, sobre sí mismas. Me imagino que debe ser hermoso discurrir pronunciando esas palabras, ir de compras para pedir un pincel de marta cebellina o de pelo de camello, tan acertado para la acuarela por su suavidad –confesión del maestro- y sentir abrirse el mundo entre el olor de la goma arábiga y las resinas, el aceite de linaza o aceite de nueces, de almendra o a veces de la mágica adormidera, de la glicerina y la miel de abeja, y otras tantas como el aroma de la goma de durazno. ¿O habrán perdido su olor de origen? Pero vuelvo al saber de Bloomfield.

En cualquier lectura artística hay que tener presente que los problemas del arte, incluidos también aquellos del expresionismo abstracto, han surgido de problemas y valores del oficio ¡Este hecho es histórico! El descubrimiento y la revelación a los que accede un artista no son de ninguna manera gratuitos. Un cuadro no es, evidentemente, sólo la imagen de una experiencia, y, como tal, también reveladora de uno mismo, de lo que vive, de presencias invisibles, que se concretan en el trabajo. Por eso mismo, este hombre está acosado por una urgencia vital, por una necesidad mortal: la de resolver un terco deseo, una obcecada manera de mirar, una obsesiva imagen de representación. Sí, señores, así funciona el verdadero arte. Urge otro modo, otro cómo; y a medida que se resuelven algunos problemas surgen

Foto: David Illanes

soluciones inesperadas, se abren posibilidades que frecuentemente no habían sido pensadas, aun ni siquiera intuidas para dar forma, como se dice, a esa mentira verdadera que es el arte.

El arte de Pérez Alcalá es un arte de lo profundo. Y ¿qué es lo profundo, ese adjetivo que con tanta facilidad se asigna a todo lo que a uno le gusta?

Lo profundo es la cualidad que lleva la obra a otros niveles de significación. Esto quiere decir que existen, en la misma composición, además del objeto representado, una serie de otros campos adicionales de correlación y un atributo diferente y no menos esencial: su cualidad simbólica, esto es, un invisible movimiento de significados simultáneos en diversos planos. Este hecho es una consideración generalmente olvidada en el juicio estético. Toda creación que se precie de arte llega más allá del simple nivel fenoménico, en el que lo común o lo insólito tienen lugar; incorpora un acontecimiento que sobrepasa lo representado, convirtiéndolo en un asunto y potencialidad de todo ser humano. La calidad simbólica del arte, que es precisamente aquel atributo que la separa de la ciencia, tiene la virtud de conocer una totalidad en la simultaneidad de una visión. La necesidad de simbolizar opera en las fronteras de lo que ya fue expresado alguna vez y aquello nuevo por expresar, pues se realiza apoyada en lo ya conocido y busca lo desconocido, puesto que quiere conquistar aquello que no ha sido tocado hasta ese momento por ningún otro. Quiere revelar lo no revelado. Porque dígase lo que se diga, la originalidad es un

valor incorporado a los grandes maestros. Lo importante es, como decía el gran poeta Rainer Mria Rilke: "hacer el camino que nunca una palabra ha hollado". Lo demás tan solo debe ser considerado dentro de una de las formas de la repetición posible, más o menos buena, más o menos lograda. Y ¿Quiénes son estos grandes maestros?, Ricardo Wagner, Pablo Picasso, James Joyce, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Jaime Saenz, por no hablar de los demasiado lejanos. Por eso hay que considerar que el verdadero arte siempre es un salto al abismo: paso a paso, el salto hacia lo desconocido, y ahí cobran coherencia nuevas profundidades, nuevas esperas…

La experimentación es un alto valor e implica no solamente un alma curiosa, sino una búsqueda. Pero cuando la experimentación se vuelve un fin en sí mismo, tal como ocurre con tanta frecuencia en estos apurados tiempos en los que las vanguardias y la impaciente producción no espera y ahoga su trabajo en interminables tentativas que por norma tienen muy poco que decir, no debe valorarse el producto sino como una prueba más que, como se ha visto, en muy pocas ocasiones ha podido alcanzar la jerarquía artística. No es lo mismo la imaginación que la creación, lo decía Marina Núñez del Prado. Por eso mismo –pongan atención-, hay una vuelta hacia las maneras tradicionales de encarar el arte, porque, créanlo o no, el hombre no es un imbécil, aunque en muchas ocasiones realice imbecilidades.

(…)

La obra de Pérez Alcalá se inscribe en el realismo, en el territorio que registra una vuelta al objeto, al lugar en el que la forma mantiene su figura, con una visible intención de belleza, diríamos, casi aristotélica: motivo, función y arte consisten en imitar la realidad y representarla. Pero como todos sabemos, la imitación termina ahí donde comienza la perfección.

Su obra se inscribe en la fidelidad a los modelos asociados a una realidad más urbana que rural, sin excluir elementos que en un segundo tiempo sobrepasan lo meramente aparente. Y, en esa dimensión, Pérez Alcalá adquiere su más alta y precisa significación. Esta tendencia se la puede caracterizar como lo afirma él mismo, por la "liberación del pensamiento". Tal como para Jaime Saenz, el arte, también para el pintor, es una de las maneras de reconocer la realidad o, si se quiere, de iluminarla para hacerla aparecer.

Han ordenado su obra dentro del hiperrealismo y también dentro del surrealismo. Él mismo, con toda intención e inteligencia, se clasifica dentro de lo real maravilloso. En todo caso, ciertamente, más apropiado a lo que es y me apresuro a decir por qué.

Inscribir a Pérez Alcalá dentro de lo real maravilloso tiene la virtud de exponer su trabajo dentro de un registro latinoamericano que nombra lo real de una manera específica, aquella que corresponde a una identidad que se mueve en las orillas de la sobrevivencia posible y que trasciende los límites de la racionalidad. El modo particular de ser de lo real maravilloso se expresa entre lo visible y lo invisible. Como decía Carpentier, que no es el autor del concepto, como muchos equivocados piensan: "lo maravilloso no es sino una de las formas de lo real".

Han ordenado su obra dentro del hiperrealismo y también dentro del surrealismo. Él mismo, con toda intención e inteligencia, se clasifica dentro de lo real maravilloso.

Para no dejarlos con la incógnita, valga aclarar que fue Arturo Uslar Pietri, en 1948, quién utilizó el término por primera vez.

En las contadas oportunidades en las que Pérez Alcalá explica su obra, introduce una especie de frontera que la divide en dos tiempos. El mismo lo explica de esta manera: "solo hace pocos años pinto lo que pienso, antes pintaba lo que veía".

Bloomfield se quedó mirando al pintor con las manos entrelazadas en la espalda, quien sonriente respondió abriendo desmesuradamente los ojos y moviendo la cabeza cubierta de una cachucha de gamuza café en señal de afirmación, de arriba para abajo, a tiempo que la desordenada barba, con una sabiduría insólita, le rozaba el tercer botón de la camisa abierta sin enredarse. Bloomfield que se había detenido para dar espacio al artista aprovechó en servirse otra botellita celeste, y ante el feliz silencio de aquel, prosiguió.

Estos tiempos, de lo visto y de lo pensado, no son a mi entender sino el desarrollo de un mismo conocimiento que tiene como objeto le representación de lo real; la intención de dejar al descubierto aquello que en la espesa cotidianidad nuestra se hace invisible. En el primer tiempo, di-

gamos en el de la *imitatio*, es a través del corte o encuadre de lo real que se hace visible esa otra mirada, y que se presenta generalmente como insólita. En esta instancia no es propiamente el objeto en sí lo sorprendente, sino la circunstancia en la que se plasma el objeto. Situación no inventada por el pintor que imita lo visto sino que aquella, recortada de la homogeneidad cotidiana e incorporada al lienzo sin su habitual vecindad, se descubre, no sólo no nombrada sino reveladora de una profundidad. Por ejemplo, el cuadro El camión, muestra una fila de vehículos en la desolada cumbre, camino hacia los Yungas. El camión en particular está lleno de bultos y de gente; alrededor de ellos, perros hambrientos. Por encima, vuelan pájaros, también hambrientos.

Lo insólito no radica en el camión, ni en los bultos, ni en el grupo de campesinos sobre los bultos sobre el camión, ni siquiera en los perros mendigos. Tal vez los pájaros sean lo más extraño del cuadro. Lo insólito es la escena misma, que en su composición describe la manera increíble en la que la gente realiza los viajes. La múltiple carga posterior del camión sobrepasa el resguardo de las rejas de madera, y así, los viajeros, casi flotando, casi volando, propiamente al aire, quedan expuestos a una doble intemperie: no sólo a la del paraje desnudo, a la de la tierra yerma de las montañas que nos informa sobre la miseria, sino también a la de su coincidente condición de viajeros sobrevivientes. No existe para ellos otra forma de traslado posible. El hambre animal, tan

frecuente en nuestras carreteras, no hace sino reiterar la indigente condición de todo lo vivo en el paisaje.

Para ningún boliviano resulta una imagen extravagante. He ahí lo insólito. Todo ello ocurre dentro de una minuciosa tendencia hiperrealista, y digo tendencia porque el efecto fenoménico de esta situación tiene un parecer inquietante de irrealidad, de invención. Por ello mismo, pertenece a lo real maravilloso y no a un estricto proyecto hiperrealista. Los cuadros que se pueden ordenar dentro de este espacio, entre los que quiero citar Los huacales, ese extraordinario lienzo pintado en México, no son en absoluto idealizaciones, sino que nacen de una mirada que se pretende precisa y que no deja nunca de sucederse de manera poética.

Este "insólito", una vez liberado el pensamiento, toma otra forma en el trabajo de Pérez Alcalá, en lo que vamos a llamar el territorio de lo pensado. El realismo mágico encarna ahora en objetos extraordinarios que están, ya sea yuxtapuestos a objetos naturales, a los que se asocian con la misma naturalidad, y por lo tanto, dentro de un mismo nivel perceptivo que los otros, o ya sea claramente la exposición de seres imaginados, que explicitan la otra cara nuestra: la de un mundo colonizado y profanado por otros. Un buen ejemplo de la primera forma es la cita que hace de San Juan de Alcalá, de Pérez de Holguín, en la que el santo aparece con sombrero mexicano, como señal del espacio latinoamericano; en las manos un quirquincho con máscara, para protegerse de la contaminación, signo de la profanación del aire; y en la cesta lleva marraquetas y no rosas, anunciando la condición de continente del tercer mundo: el hambre.

La incorporación de estas rupturas dentro del orden racional y la inclusión de seres imaginarios ha inducido a varios comentaristas a situar a Pérez Alcalá dentro del surrealismo. Aceptar esta clasificación sería reducir su producción a un par de cuadros. Mantengámonos en lo dicho, si queremos de alguna manera englobar la obra del pintor en su multiplicidad.

Foto: David Illanes

Un caso para el Dr. Mariño

Marcelo Villena Alvarado | Carrera de Literatura
Instituto de Estudios Bolivianos, UMSA

Alguien diría que esta carta es una suerte de *out take* cinemático de *El preparado de yeso. Blanca Wiethüchter, una crítica afición* (La Paz, I.E.B. / I.I.L.Carrera de Literatura / Plural Editores, 2014), libro que ensaya un diálogo con dos de Blanca Wiethüchter: *Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo* (La Paz, Ediciones del Hombrecito Sentado / Plural Editores / Litexa Boliviana, 1997) y *Memoria solicitada* (La Paz, Ediciones de la Mujercita Sentada, 2004). En varios sentidos, por tanto, es una carta de conmemoración y reconocimiento.

La Paz, 16.10.14
Muy Distinguido Dr.:

Quiero ante todo disculparme por interrumpirlo en sus tareas de criminólogo e investigador de la Policía Nacional. Lo hago, no obstante, pues como Ud. Sabe el duelo y el amor echan sobre el mundo, sobre lo mundano, un aire de irrealidad e impertinencia. Hace diez años murió Blanca Wiethüchter, a quien Ud. Conoció una noche de viernes en casa de Jaime Saenz, que por entonces vivía en la calle Estados Unidos, Miraflores. Hace poco más de uno murió Ricardo Pérez Alcalá, con quien coincidiera seguramente en algún taller cotejando el método de la cal viva (que Ud. fuera el primero en utilizar en toda Bolivia) y el preparado de yeso que él descubriera y aplicara por su cuenta. Y a todo esto ayer nomás, por una de ésas, tuve entre manos un ejemplar del libro que ella le dedicó en 1997, *Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo*, donde se narra lo acontecido la noche de un jueves de febrero, en la sala del "Puraduralubia", cuando Rodrigo Abel, más conocido por su apellido materno, Bloomfield, disertara magistralmente sobre la obra del artista potosino.

Pero no le escribo por asuntos de crítica de arte, Dr. Mariño, sino para pedirle algo que sin duda pondría felices a los tres. En efecto, Blanca Wiethüchter cuenta que esa noche, en el Pura, Bloomfield interrumpió de golpe su conferencia y sin un gesto de despedida hizo mutis por el foro, tomando su abrigo y su sombrero, dejando algo en el aire y unos papeles sobre la mesa. Esa noche Rodrigo Abel Bloomfield desapareció, nadie lo ha vuelto a ver, pero estoy convencido de que Ud. sí puede echar luces sobre tan misteriosa desaparición.

No será inmerecida la fama que lo acompaña desde el caso de las 17 tapitas de cerveza, Doctor; ni tampoco el trofeo que celosamente guarda en el ya extinto Museo de Criminalística; ese frasco de formol con la oreja

que un hijo arrancara a una madre antes de ser fusilado, allá por 1870; a esa madre que ante el pelotón de fusilamiento clamara por un hijo llamado Salvador Sea, alias el Zambo Salvito, ladrón y asesino, vengador de aymaras, negros y oprimidos en general; ese hijo que le arrancara la oreja culpándola por no haberle dado la educación adecuada. O sea, dijera Ud. en Miraflores, *por mandarlo a "encontrar cositas" por calles, tiendas y mercados. Que un hilito por aquí (la madre era costurera), unos botoncitos por allá y por qué no, alguna frutita más acá y platita más por allí… en fin, cosas que siempre uno puede encontrar como puestas por ahí…* Sí, Doctor, recurro a Ud. porque en la desaparición de Bloomfield también se juegan cosas sumamente delicadas, en su decir: *se trata finalmente de vidas humanas, Señora, de vidas humanas*.

Blanca Wiethüchter compartía la exaltación del conferencista por la obra de Pérez Alcalá, Sin embargo ella misma señala que no siempre estuvo de acuerdo en todo lo que él decía esa noche de jueves. ¿Se trataba de ocasionales disensos o de profundas discrepancias en torno a su paradigma interpretativo? Difícil saberlo. El hecho es que en algún momento de la conferencia el crítico de arte sintió que su trono del saber se derrumbaba.

Comentaba la acuarela que lleva por título "La Madre" en vista de una explicación de la pluralidad y la identidad sudamericanas. Le adjunto uno de los papeles que quedaron sobre la mesa, es la descripción del cuadro y el esbozo de su interpretación:

El cuerpo figurado como un ave, próximo a la gallinácea, lleva sus huevos en el lomo, lo que forma una especie de cesta trenzada con plumas de colores que varían entre el ocre y el blanco. La madre muestra tres rostros en azul: de ojo orgulloso uno, volcado hacia los hijos. Esta cara es dueña de un pico largo, en arco, semiabierto, que babea su goce maternal. La baba celebra orgullosamente los hermosos y perfectos huevos blancos. Si éste es el rostro que se inclina hacia adentro, hacia fuera se torna ojo vigilante y pico de ave rapaz, dispuesto a caer sobre el que ose acercarse a su bendita prole. Finalmente, la última cara mira de frente, semejante a un búho tierno que pierde el pico en un gesto humilde pero despierto; ¿para seducir al macho?

El cuerpo del ave está imaginado para sus vástagos y festeja apasionadamente su aparato reproductor. El pintor representa la pasión materna no sin aire sarcástico. A través de esta imagen de la madre, sólo cabe ser niño. La representación no conlleva ninguna idealización. Es más, su terrenalidad prima sobre el beneficio del vuelo.

Bloomfield postulaba en esta escena una mirada sarcástica ante una larga tradición que sacraliza la imagen materna en la cultura latinoamericana. La destacó asociándola con una especie de vasija o fuente mexicana de la cultura Remojadas en Vera Cruz. Para Blanca venía más bien de Guanajuato. El hipotético sarcasmo de Pérez Alcalá tendría acento mexicano, en todo caso, y cuestionaba la imagen que Octavio Paz consagra en *El laberinto de la soledad* (1957) bajo

las especies de la Chingada y el arquetipo de la Malinche. La tesis tiene sus años, Dr. Mariño, y quizás no esté demás recordársela. Se trata de una representación de la Madre violada y de la Conquista. Y a partir de ella, dice Paz, el ser mexicanos e imagina *en la violenta, sarcástica humillación de la Madre y en la no menos violenta afirmación del Padre*; de ahí que se repudie como fruto de una violación y se identifique como hijo de la Llorona (la madre sufrida) o de la Virgen de Guadalupe, la Madre de los Huérfanos. En suma y definitivamente, de ahí que el mexicano se identifique como hijo, pues ni en la madre virgen ni en la madre violada hay rastros de la Gran Diosa.

Lo habrá entendido, estimado Doctor, esa noche Bloomfield pretendía hilar muy fino, no sólo reconociendo en la acuarela la imagen de la Chingada en su proyección continental, sino también cómo Ricardo Pérez Alcalá la altera irónicamente. Señalaba sus rasgos esenciales diciendo que ante ese cuerpo *sólo cabe ser niño*, por ejemplo; o que en esa imagen la *terrenalidad prima sobre el beneficio del vuelo*. Pero también destacaba en la acuarela los rastros de la Diosa. En primer plano la apertura de esa *pequeña vasija* que hace de nido, por ejemplo, sobre el lomo del ave, o esa madre que *festeja apasionadamente su aparato reproductor.* No era descuido o vaguedad, por lo tanto, si en su descripción Bloomfield no indicaba si se trataba del lomo o del pico largo, abierto y babeante de uno de los rostros, si tampoco llegaba a nombrar lo que en verdad festejaba esa madre.

Bloomfield se las traía, sin duda, y para solaz de Blanca Wiethüchter destacaba el gesto iconoclasta de Ricardo Pérez Alcalá: un cuestionamiento de esa imagen materna que en Latinoamérica consagra al hijo como sus-

tituto del falo, una revelación de la madre de los sin madre como un ser algo monstruoso: la Gran Diosa, esa antigua divinidad andrógina provista de tres rostros, ni más ni menos. Parecía hilar muy fino y con aire erudito incluso insinuaba, en esa suerte de vasija o fuente mexicana, los motivos que Freud despejara en "El tema de los tres cofres":el de la engendradora (*dueña de un pico largo, en arco, semiabierto, que babea su goce maternal*), el de la amante hecha a imagen de la primera (*semejante a un búho tierno que pierde el pico en un gesto humilde pero despierto; ¿para seducir al macho?*) y finalmente el de la aniquiladora (de *ojo vigilante y pico de ave rapaz, dispuesto a caer sobre el que ose acercarse a su bendita prole*).

El *pintor representa la pasión materna no sin aire sarcástico* decía Bloomfield, como diciendo que, al integrar los negros atributos de la Diosa, Ricardo Pérez finalmente se reía de la Chingada. Y es que con todo lo fino e incisivo que fuera esa noche, Rodrigo Abel parecía no ver más que sarcasmo, no más que mordaz ironía, allí dónde Ud. miraría con ojos de la ciencia, Dr. Mariño, destacando que ante la figura próxima a la gallinácea efectivamente no hay lugar para un hijo que se regodee escondiendo o repudiando la llaga, pero también que el sarcasmo de la escena procedería más bien como el Zambo Salvito. O sea como quien en griego dice σαρκάζω abrir la boca mordiendo los dientes; o σαρκίζω: arrancar a pedazos (en Herodoto, la piel). Como quien dice σάρκσ, en todo caso, y aprecia en la escena el propio misterio de la encar-

nación. *Al principio era el Verbo…Y el Verbo se hizo carne…*Καὶ ὁ λόγος σάρξ ἠγήνητο escribe Juan, como para recordar que σάρξ -σαρκόσ es carne de humano o de animal, y que con el ave gallinácea finalmente está en juego el origen del mundo, el lugar de donde vienen todos los cuerpos, el *coño de la Virgen*–según el jesuítico decir de Philippe Sollers.

Concederá entonces que por alguna oscura razón Bloomfield prefirió no ver que en la acuarela se jugaba el mito de la encarnación americana. Con un sarcasmo propio al Zambo Salvito y un arte comparable al de Leonardo, dirá Ud., capaz de llevar un primer recuerdo de infancia a ese cuadro titulado *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. Ud.no desprecia la ciencia, Doctor, de modo que tampoco le molestará traer a cuento lo que el Dr. Freud dijera sobre el cuadro de da Vinci: 1º que entre los jeroglíficos sagrados de los antiguos egipcios, la imagen correspondiente a la madre es siempre la del buitre; que los egipcios adoraban una divinidad materna con cabeza de buitre o con varias cabezas, de las cuales una por lo menos era de buitre; 2º que el nombre de esta diosa se pronunciaba Mut y que la imagen de esa *mutter* o *mother*, a veces dotada de pene, fue rescatada por la tradición hermética, allí donde el buitre era símbolo de la maternidad por la creencia de que sólo habían buitres hembras, de que esta especie de aves carecía de machos; 3º que esta misma tradición recoge una explicación sobre el modo en el que dichas aves eran fecundadas: llegada cierta época del año, se mantienen esas aves inmóviles en el aire, abren la vagina y son fecundadas por el viento; 4º que los Padres de la Iglesia recogieron a su vez esta leyenda, como argumento tomado de la Historia Natural contra los que no admitían el episodio culminante de la Historia Sagrada: *qui Virginis partum negabant…*

Con todo y para sorpresa de Blanca, Bloomfield prefirió voltear la página y desentenderse del asunto. No pudo ir muy lejos, sin embargo, pues luego le tocó disertar sobre "Tierra joven", acuarela donde la tierra aparece *en forma de mujer desnuda, mordida, por decirlo así, a la altura de la cintura, por la erosión –¿mordedura erótica?* Se preguntaba el especialista, como no pudiendo olvidar que el buitre y la tierra son erosionadas y fecundadas por el viento. *Aquí la tierra se presenta carnalmente, o bien, sensualmente, bajo el signo del deseo* – proseguía, arrastrado por las evidencias. Para luego querer marear la perdiz preguntando *¿El vientre del alma mater?* Cavaba su propia tumba, no obstante, pues con la siguiente acuarela las cosas cayeron por su propio peso:

En *Muchacha contemplando un campo de quinua*, una mujer joven, de espaldas, indiferente al acoso de una serie de quirquinchos que tratan de subirse a sus hermosas espaldas, tal vez mira la posibilidad de ser madre y engendrar –como la tierra la quinua– fría al deseo animal. ¿Propone acaso –en la percepción que tiene Pérez Alcalá del mundo femenino– que en las mujeres prima la fuerza maternal sobre la erótica?

¡Como el Zambo!, dirá Ud. para solaz de Blanca. Y Bloomfield dale que dale con el tambor y una imagen donde prima la fuerza mater-

nal sobre la erótica: al igual que la del ave gallinácea y la de la tierra joven, la imagen de la muchacha era a sus ojos la de una virgen fría al deseo animal. ¿De cómo? –dirá Ud. La joven contempla el campo de quinua sentada, cierto; desnuda y de espaldas al observador, cierto. Quizás espere allí la posibilidad de ser madre y engendrar, cierto. Pero, ¿cómo no ver allí mismo otra imagen que no sólo desafiaba su interpretación de la obra, sino a él mismo en tanto mero observador: el trazo que desde el nacimiento de las nalgas le sube por la espalda, hasta la nuca, separando en dos la masa negra de su cabellera? Para Bloomfield, ese momento fue la catástrofe. En sus apuntes, Blanca describe la escena.

Bloomfield recurrió a otra botella de agua, tal vez esperando una reacción de parte del pintor, quien optó por el silencio absoluto y una sonrisa que recorría toda su cara. En ese momento hubiese querido saber con toda precisión qué cuadros son los que había adquirido Abel Bloomfield del Maestro. Tal vez las espaldas de esa muchacha desnuda contemplando un campo de quinua. Como una posesión secreta. Aunque no podía imaginármelo, tan sobrio él en su lenguaje, tan rígido en sus gestos, identificado con los quirquinchos que acosan la desnudez del cuerpo de la mujer. O ¿precisamente?

Difícil creer que Rodrigo Abel Bloomfield, tan atento al detalle en la composición, tan avezado en la hermenéutica, obviara ese trazo en las espaldas. ¿Qué se jugaba allí: una manera de cuidar cierta posesión secreta, una culposa identificación con los quirquinchos, otro episodio del duelo entre el crítico y el artista que en ese trance sólo respondía con un silencio absoluto y una inmensa sonrisa? Bloomfield no interrumpió inmediatamente la conferencia, sin embargo la suerte ya estaba echada. Tampoco hubo que esperar mucho hasta que finalmente se quebrara, ante "Las Meninas", completamente confundido entre un *horror fati* y un *terror vacui*, más conocido por su apellido materno pero añorando más bien el nombre del Padre: *Nada queda*–diciendo, *nada quedará y en unos momentos nadie se queda*.

Hace diez años murió Blanca Wiethüchter, hace poco más de uno Ricardo Pérez Alcalá y hasta la fecha nadie nunca más supo de Rodrigo Abel Bloomfield. Pero no le escribo para que resuelva el enigma de su desaparición, Dr. Mariño. Ud. tampoco podría precisar lo que en verdad aconteció esa noche, ante esa muchacha indecible. Sin embargo, le decía, ayer nomás tuve entre manos un ejemplar del libro de Blanca, y en una de ésas también una pista sobre el paradero del insigne personaje. Viviría en completo olvido de sí mismo y de los demás gracias a la administración de su ex hacienda "El Chirimoyo", en Sorata, propiedad que en otro tiempo fuera de Emeterio Villamil de Rada. Según algunos, todo este tiempo estuvo íntegramente dedicado a la cultura aymara y mestiza con la idea de que el aymara fuera la lengua de Adán. Según otros, más bien se la pasó emulando la emprendedora e inteligente energía que el coronel Church empleara en abrir la navegación del Amazonas al Beni: es decir, íntegramente dedicado al ferrocarril de Islay al Lago, corto trayecto terrestre que dejará abierta al mundo la región edénica. El hecho es que Bloomfield andaría por ahí, y que Ud. sí puede contribuir a que nuestro acervo no termine de perder al gran novelista, ensayista, poeta y compositor de una obra musical que se escucha en todos los rincones la ciudad.

En la puerta de sus aposentos privados Ud. ha colocado por única dirección un papel donde se lee que proviene de la galaxia, que es morador de la vía láctea y habita el planeta tierra. Así que para Ud. no será más que un detalle, un detalle que Bolivia toda le agradecerá. Mande el frasco a Sorata por encomienda, Dr. Mariño. Y algún vecino de Bloomfield se encargará de mandarlo a encontrar cositas por calles, tiendas y mercados. Ud. sabe, que un hilito por aquí, que unos botoncitos por allá y por qué no, un frasquito más acá y una orejita más por allí… Cosas que siempre puede uno encontrar, como puestas por ahí. Regálesela entonces, Dr. Mariño. Regálesela.

Hace diez años murió Blanca Wiethüchter, hace poco más de uno Ricardo Pérez Alcalá y hasta la fecha nadie nunca más supo de Rodrigo Abel Bloomfield.

La editorial Nuevo Milenio y producciones La Monarca, preparan un homenaje interactivo a la memoria del maestro Ricardo Pérez Alcalá. Un emprendimiento que compromete a la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia que, junto a otras instituciones, son conscientes del enorme legado de uno de los más destacados artistas bolivianos.

Piedra de agua sostuvo un breve diálogo con Marcelo Paz Soldán, director de Nuevo Milenio y la gestora cultural de La Monarca Producciones, Claudia Andrade, acerca del proyecto que ya está en pleno desarrollo.

¿En qué consiste el proyecto de homenaje a Pérez Alcalá?

Claudia Andrade (C): Estamos haciendo un video documental de 20 minutos de duración que va a recuperar entrevistas y fragmentos que se tienen filmados de don Ricardo. Al mismo tiempo, también editaremos un libro que se avocará a su pintura.

Para el documental, tenemos mucho material filmado e inédito, por ejemplo cuando el maestro nos habla de la construcción de su casa, una joya de su producción arquitectónica y muchas otras cosas. El libro y el documental serán presentados, esperemos, que en el mes de febrero o marzo del año entrante.

¿Cómo surge esta idea?

C: Luego de la exitosa experiencia con homenaje al maestro Raúl Lara, nuevamente la Fundación Cultural del Banco Central y el Ministerio de Culturas, se embarcan ahora en un proyecto similar dedicado a Ricardo Pérez Alcalá.

Pero la cosa no termina ahí. Luego de la presentación del libro y el documental, haremos un multimedia (CD interactivo), en cuya elaboración participarán los ya experimentados Marcelo Paz Soldán y Luis H. Antezana quienes han realizado trabajos similares dedicados a Jaime Saenz y a Gladys Moreno.

¿Por qué un producto multimedia?

Marcelo Paz Soldán (M): Pensamos en el multimedia porque el CD interactivo ofrece más recursos. El papel siempre te limita, por las características propias del soporte. Si bien, en el libro y el documental estará plasmada la investigación acerca de la vida y obra de Pérez Alcalá, material base para la elaboración del CD, al soporte multimedia le puedes poner imágenes en movimiento, música y otros elementos adicionales que lo enriquecen.

C: Los tres productos aspiran a tener una misma línea estética acorde con la estética del maestro. Por otro lado, el video también aspira a recoger testimonios de la gente que lo conoció y tuvo el privilegio de su trato.

M: Tentativamente, el libro trata de reflejar la simbiosis entre el pintor y su arte, tomando en cuenta obviamente una bibliografía ya existente, dentro de la cual existen algunos títulos referenciales como el libro de Blanca Wiethüchter: Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo.

Me interesa ver tanto la parte biográfica y la parte técnica, es decir la referida a su oficio de pintor. Para ello estamos haciendo entrevistas y buscando datos que acaso no aparezcan en otros sitios.

¿Algo más que nos puedan contar?

C: La investigación se encuentra en pleno desarrollo. Venimos trabajando en ella desde hace ya un tiempo y estamos contentos con el avance logrado. Por ahora es todo lo que podemos decir. Esperamos cumplir las metas que nos hemos trazado en los términos de cronograma y presentar estos productos el año entrante con la mejor calidad posible y no sólo en La Paz.

Un proyecto de homenaje múltiple al maestro Ricardo Pérez Alcalá

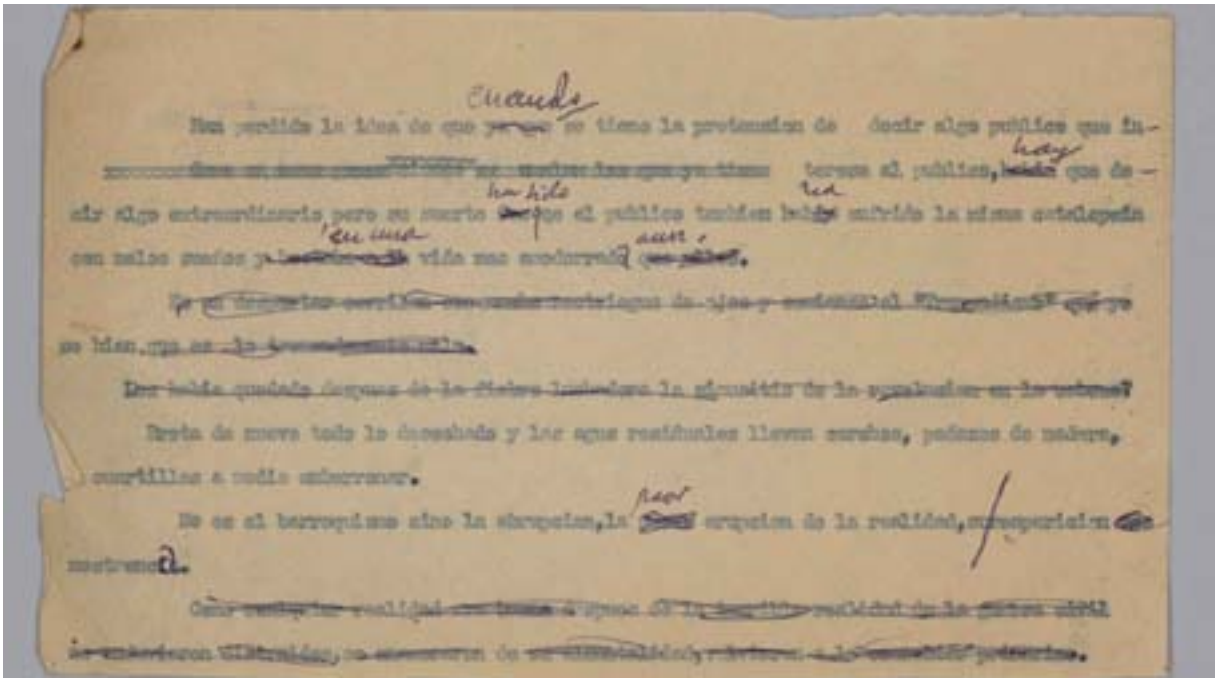
Foto: David Illanes

Casa Pérez Alcalá

Durante el invierno de 2013 pasé siete tardes en un depósito donde se digitalizaronlos papeles de Ramón Gómez de la Serna [1888-1963]. Hoy este material se encuentra en el tercer piso de la Biblioteca Hillman, más concretamente, en una esquiva habitación del Departamento de Colecciones Especiales. En aquel depósito estuve hojeando y anotando todo cuanto pude sorprender de ese caudal de maravillas. Esta colección de más de 60.000 ítems, entre manuscritos, dactilosescritos, papeles sueltos doblados y revueltos, papelitos del tamaño de un bolsillo de camisa, recortes, *collages*, proyectos de libros truncos, cartas, fotografías y demás ramonerías, fue adquirida en 1971, luego de que Luisa Sofovich, la viuda, decidiera entregar este material a la biblioteca de la Universidad de Pittsburgh. Quizás un suceso que anima estas notas se refiera a que en octubre del año 2013 la colección acabó de ser digitalizada y completamente accesible al lector.

De esa cantidad inabarcable de papeles quisiera comentar una hojita con los respectivos apuntes del caso, más concretamente, un fragmento no identificado que pertenece al Box 21 Folder 7 del, ahora en su nombre de pila, "Ramón Gómez de la Serna Papers, 1906-1967" (Special Collections Department, University of Pittsburgh). El fragmento, que es el primero del folio, no lleva título y está clasificado como "Unidentified Typescript", junto a otras dos hojas con las mismas características tipográficas. Estas tres hojas, una en formato carta y dos en media carta,conforman todo lo que existe en ese Folder.

El fragmento como tal es la primera hoja del folder y está escrito a máquina con tinta azul y en una hoja de tamaño media carta. El texto lleva tachaduras dactiloescritas y también manuscritas, estas últimas con tinta de bolígrafo azul oscuro a lo largo del texto. No existen notas marginales aunque sí el texto presenta inserciones manuscritas que sugieren un segundo proceso de revisión y reescritura del fragmento. El primer proceso, entiendo, se realizó durante la escritura dactilográfica, dada la extensa tachadura realizada en la segunda línea con la tecla "x", que hace ilegible el texto tachado casi en su totalidad. Considero que ambos procesos parecen invertir el camino habitual o más conocido de los textos genéticos de Gómez de la Serna, quiero decir, la de aquellos que arrancan a partir de notas manuscritas en hojas sueltas de pequeño formato (v.g. FF 4 sobre el Realismo o los Boxes 3, 4 ó 5 de



Unidentified Typescript fragment | Box 21 | Folder 7 | Ramón Gomez de la Serna Papers | 1906 - 1967 | SC.1967. 04 | Special Collections Department | University of Pisttburg

Una página no identificada de Ramón Gómez de la Serna

Rodolfo Ortiz | Escritor

Greguerías) y que podrían seguir su proceso composicional en textos dactiloescritos hasta su posible publicación, como es el caso ejemplar de los materiales genéticos sueltos ("Loose Notes") para la versión dactiloescrita de la "Carta póstuma a las golondrinas"que figuran en los folders 1 y 2 del mismo Box 21.

En el caso concreto del fragmento no se conoce manuscrito que lo preceda, pero sí es posible atisbar una continuidad, aunque fragmentaria, con las otras dos hojas sueltas del folder. En tal sentido,se puede especular que se trata de un dactiloescrito original a máquina con correcciones manuscritas posteriores que no necesariamente prefiguran una versión final del texto. Más concretamente, son borradores que plantean una lectura crítica de cierta coyuntura político-literaria que le interesa poner en cuestión al autor. Al menos en los 10 folders del Box 21 no existen textos que antecedan a esta línea específica de reflexión, sin embargo, sabemos que Gómez de la Serna está repensando el tema del realismo y la estética desde múltiples entradas, tal como es posible observar en los papeles sueltos de los folders 4, 5 ú 8 de la misma caja.

Este marco inmediato confiere al fragmento un atractivo especial pues refuerza la estética composicional que Gómez de la Serna expresó,por ejemplo,en el "Prólogo" a las *Greguerías* de 1917 cuando proponía "el desorden, la descomposición, el barroquismo sincero" (OC IV 43) como claves de su escritura. Sin embargo, si bien este fragmento despliega en su interior el proceso composicional de su principio y su posible final, este proceso trabaja en la tachadura del contexto con el cual Gómez de la Serna está dialogando, al menos, secretamente en el silencio de su página borroneada y corregida.

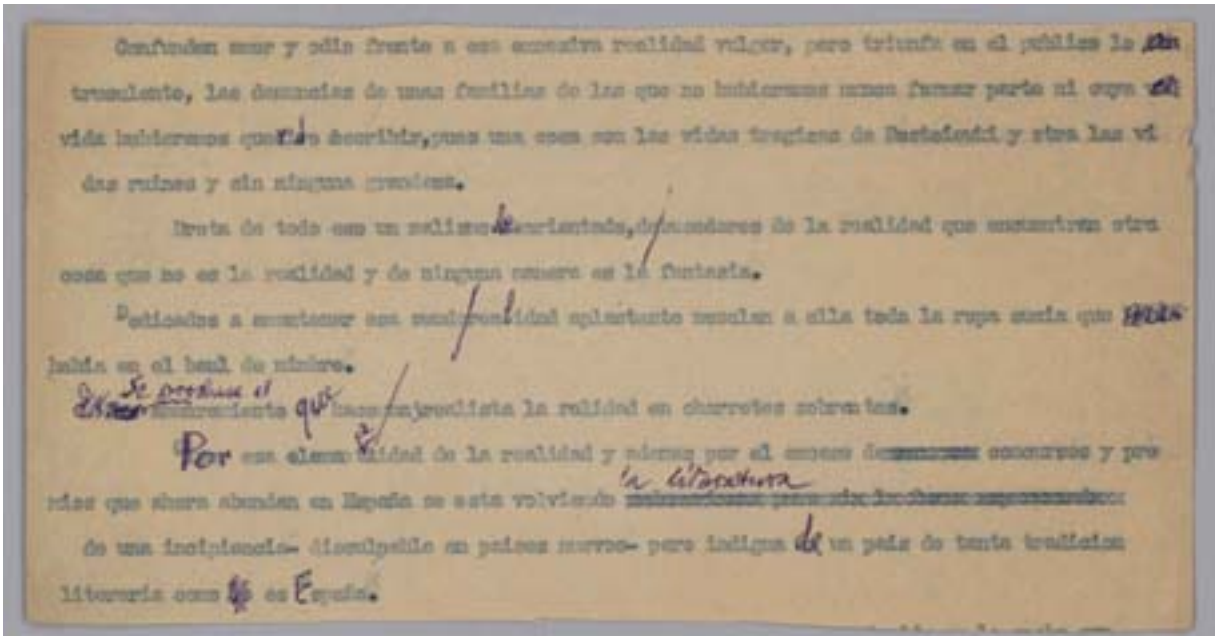
Entonces, más que "barroquismos sinceros" encontramos gestos de "abrupción" textual tal como el fragmento mismo sugiere. Más aún, podría arriesgar la hipótesis de que durante el proceso composicional de este dactiloescrito Gómez de la Serna va borrando las pistas de la coyuntura política y literaria a la cual se refiere y va orientando su texto hacia una posible estética personal antes que hacia un partidismo crítico social, ya sea a nivel de la violencia comunista de la guerra civil de su país o del tremendismo literario en la novela española de postguerra, tal como indican las tachaduras en el texto original.

Este espacio de articulación entre el proceso composicional y su contexto serán la línea de análisis de los parágrafos que siguen, para lo cual propongo la lectura de la transcripción que realicé del "Unidentified Typescript" que sigue a continuación.

"Unidentified Typescript, Fragment". Box 21, Folder 7 [1]

Han perdido la idea de que ~~ya que~~<cuando> se tiene la pretensión de decir algo público que in- ~~Como en esas xxxxxxxxxacionesxxxxmudan los que ya tiene~~terese al público, ~~había~~<hay> que decir algo extraordinario<,> pero su suerte ~~fue~~<ha sido q>ue el público también ~~había~~<ha> sufrido la misma catalepsia

1 | Tomando en cuenta las características mencionadas del fragmento realicé la transcripción del texto siguiendo las siguientes convenciones: ~~sss~~ tachadura; <sss> inserción entre líneas; (ileg.) ilegible; [sss] errores dactilográficos.



con malos sueños y ~~buscaba a la~~<en una> vida amodorrado<a aun>~~que ellos~~.

~~Es un despertar cerrilón con mucho restriegue de ojos y comienza el "Tremendismo" que yo se bien que es lo tremendamente malo.~~

~~Les había quedado después de la fiebre luchadora la sinusitis de la revolución en la cabeza~~<?>

Brota de nuevo todo lo desechado y las agu[a]s residuales llevan corchos, pedazos de madera, cuartillas a medio emborronar.

No es el barroquismo sino la abrupción, la ~~nueva~~<peor> erupción de la realidad, su</>reaparición ~~más~~mostrenc(ileg.)<a>.

~~Como cualquier realidad era buena después de la terrible realidad de la guerra civil no anduvieron distraídos, se enamoraron de su elem[e]ntalidad, volvieron a lo consabido primerizo.~~

Propongo dividir el fragmento en seis (6)subfragmentos o frases demarcadas por los cortes y tabulaciones que he mantenido de acuerdo al dactiloescrito original. De esta manera, observamos que la frase 1 es la más extensa y que las frases 2, 3 y 5 están completamente tachadas. Quedan entonces tres frases que Gómez de la Serna ajustó, y una de ellas, la cuarta, no tiene tachaduras ni correcciones. Estas distinciones, veremos, demarcarán un sentido importante en el proceso composicional del texto.

Un primer aspecto destacable es la ausencia de fecha en el texto. Sin embargo, la mención a una posible conferencia pública en la primera frase, la alusión al "tremendismo" en la novela española de los años cuarenta en la segunda frase (tachada)o la referencia al momento de la postguerra civil española en la última frase (tachada), sugieren que este texto fue escrito años después del primer viaje de Gómez de la Serna a Buenos Aires en 1936. A esto habrá que sumar el hecho de la finalización de la guerra civil en 1939 y, por lo tanto, la obertura de los años cuarenta, tomando en cuenta que la novela que inauguró el estilo "tremendista" en España fue *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela en 1942. Es posible que Gómez de la Serna se esté refiriendo a esta novela cuando menciona el "despertar corrilón" después de la guerra civil y el inicio en el campo literario de lo "tremendamente malo" (Frase 2).A todas las alusiones temporales del texto (tachadas o no) sumamos el dato de la invención del bolígrafo en 1942 en la ciudad de Buenos Aires, que es el instrumento con el cual Gómez de la Serna hace sus correcciones y algunas tachaduras.

Lo segundo que llama la atención se refiere a que el fragmento de Gómez de la Serna posiblemente se configura como una respuesta político literaria que es gradualmente matizada

y modificada por el autor durante el proceso de reescritura y eliminación de palabras o frases enteras. En este sentido, la experiencia del autoexilio y la violencia comunista de la guerra civil española son importantes en este momento de la escritura del fragmento. En un artículo que sale en *La Nación* de Buenos Aires en 1937 Gómez de la Serna expresó su reticencia con relación a la violencia comunista cuando escribió: "la ametralladora (…) es como un eliminador espiritual y sentimos que va tachando palabras" (Greco 17). Es decir, esta reticencia frente al gesto comunista se estaría replicando en el gesto composicional de tachar la segunda línea del texto con la máquina de escribir, lo cual produce un texto casi ilegible y arrancado a las frases de la página.

En tercer lugar, ¿a qué interlocutores se refiere el "Han perdido la idea…" en la frase inicial del texto? ¿Quiénes son estos sujetos "catalépticos" y "amodorrados" que han despertado tan mal? Gómez de la Serna en su respuesta crítica a la revolución española de finales de los años treinta se está refiriendo a dos grandes públicos, el de los novelistas y el de los lectores de postguerra. Vale la pena agregar que en una carta a Alfonso Reyes se declara liberal y franquista, aunque al llegar a Buenos Aires matiza su posición al autonombrarse demócrata frente a un grupo de falangistas que lo esperaban en el puerto argentino para atacarlo. Sin embrago, la preocupación de fondo no es solamente política, según da a entender el fragmento, sino también literaria, pues en la tercera frase del texto Gómez de la Serna se preocupa por los resabios "después de la fiebre luchadora" (Frase 3), aludiendo a que los novelistas de la postguerra aún llevan la "sinusitis de la revolución en la cabeza" (Frase 3) y, por eso mismo, se sirven de un lenguaje para representar situaciones violentas con personajes marginados, dando lugar a un "tremendismo que yo sé bien que es lo tremendamente malo", según juzga y luego tacha (Frase 2).

Entonces, Gómez de la Serna se está refiriendo críticamente a los novelistas y escritores de la postguerra civil española y también al público lector inmerso en ese contexto. Y esto mismo para señalar una falla en la producción y recepción de estas obras, que es el quiasma problemático que plantea la frase inicial del texto. Las correcciones que realiza en la frase inicial apuntan a dar mayor precisión a esta crítica, pero también a establecer una distancia frente a los novelistas españoles y a desmarcarse de un público lector todavía no apto para su estética, aspecto que a su vez se orientaría a justificar su autoexilio en Buenos Aires. "[P]or un milagro de la suerte he podido escapar de Madrid (…) Voy a establecerme en Buenos Aires y a vivir esa paz que sólo se respira en América", le dice a Alfonso Reyes en la carta mencionada anteriormente.

Vale decir, novelistas y lectores son personajes "catalépticos" (Frase 1), que apenas despiertan de una pesadilla y "con mucho restriegue en los ojos" (Frase 2), aspecto que les impide ver aquello que Gómez de la Serna quiere mostrar a través de su estética y que se sugiere en la segunda mitad del texto,

Ramón Gómez de la Serna bajo la tutela de Quevedo.

de esta Malaventura Literatura.

Ahora una ita que las novelas de Joaquín Belda, Pedro Mata o José Mas eran alegres, y apasionadas. Frente a estas que son intensas, tristes y tienen dolor de pies.

Las novelas no son para ganar concursos sino para transcribir lo verdadero, lo consciente, lo subconsciente y lo misterioso intentando idealizaciones superiores.

¿Y No está prohibido el agua miento de la leche? Pues igual debía estar prohibido el agua miento literario.

Relatadores de pequeñeces descriptas con todo genero de detalles enormes, parecen habladores que abren muestrarios mudos.

Esa viciosidad que parecen ahora necesitar para hacer novelas no es cosa española, pues al final resulta la calumnacion de los vecinos.

Esa novela hongo- mas o menos venenoso- es una industria envasada y malagorera. ~~y no del engaño.~~

Escriben como la lluvia escribe su monotona novela.

~~Esta literatura deleznable de vida [illegible] de que por [illegible] tiene la lluvia te se [illegible] las escritores buenos y ha aparecido [illegible] los [illegible] que no [illegible] necesitan [illegible] quieren [illegible] por [illegible] no. De las [illegible] que [illegible] como pueden en nuevo vivir, [illegible] debe [illegible] saber sobre lo que se ha escrito o se ha dicho pues es [illegible].~~

~~Todo esto [illegible] sentir [illegible] el [illegible] una España [illegible] pero la [illegible] tiene el [illegible] una [illegible].~~

~~Pero la justicia literaria se puede disponer [illegible] la [illegible] los enterados y esta [illegible] en el [illegible] de un [illegible].~~ Lanzada.

Ya llegará el momento del "¡Dejarla Bolas!" cuando estemos mas metidos en el tiempo y se hayan aventurado un poco lejos en esas historias de familia y vecindad.

Pero frente a esa propension y a ese montan de libros narrativos como hechos en una maquina de fabricar novelas charcuteras frente a esos libros con trampa para cazar jovencitos o jovencitas se destacan un puñado algunas figuras enteras, ~~que [illegible] la [illegible] del literato [illegible].~~

en la frase 4 que nunca corrige y en la 5 que complementa la anterior y que no tacha.

Brota de nuevo todo lo desechado y las agu[a]s residuales llevan corchos, pedazos de madera, cuartillas a medio emborronar.

Y también la frase siguiente que la complementa:

No es el barroquismo sino la abrupción, la ~~nueva~~<peor> erupción de la realidad, su</>reaparición ~~más~~mostrenc(ileg.)<a>.

La "abrupción" que cambia de "nueva" a "peor" o las "cuartillas emborronadas", donde entraría a figurar el propio fragmento de Gómez de la Serna, no llegarían a ser plenamente entendidas en una lectura "en limpio" que omitiese las tachaduras y la primera versión de algunas palabras.

Vale decir, no parece que tratamos solamente con una proclama estética, al estilo del torremarfilismo que Gómez de la Serna habría de usar como pancarta de su autoexilio en Buenos Aires [2]. En todo caso, el proceso composicional de este escrito parece revelar que si bien existe un gesto disolvente en la estética de Gómez de la Sernaque llega del proyecto literario que formuló desde su fervor vanguardista de principios del siglo XX, hay otros elementos que en la posible versión final quedan manifiestos. ¿Por qué tacha la referencia histórica del final y también la alusión literaria al movimiento "tremendista"? ¿No llama la atención que la única frase inalterada del texto,y su complemento, sean precisamente un elogio del fragmento y del desorden textual que busca la "abrupción" no tanto de la realidad sino de las "intenciones" del autor respecto a su posicionamiento político y literario?

Bibliografía consultada

Gómez de la Serna, Ramón. *Obras Completas* IV. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 1997.

---. "Sobre la Torre de Marfil". *Sur*. No. 29 (febrero 1937). 58-62.

Greco, Martin. "Un ser del otro mundo. Ramón Gómez de la Serna en Argentina". *Ramón Gómez de la Serna en la revista* Saber Vivir, *1940-1956*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2009. 15-31.

Ramón Gómez de la Serna Papers
Online Finding Aid: http://library.pitt.edu/dscribe/search.php?title=gomez

2 | Por ese entonces, Gómez de la Serna publica una serie de ensayos en la revista Sur, desde la cual hace su mayor declaración de prescindencia política. Uno de estos ensayos publicado en el número 29 de 1937 se titula "Sobre la Torre de Marfil" donde leemos: "He sentido en la calle a la multitud armada, he andado por en medio de ella y sin embargo creo más que nunca en la Torre de Marfil" (58).

Hacer teatro en Bolivia

Acerca de la labor de Textos que migran

Julia Peredo Guzmán | Escritora y crítica de teatro

El teatro es fenómeno vivo, cambiante, un instante que comparten juntos espectadores y artistas en el cual la ficción entretiene, cuestiona, transforma. Hacer teatro es apostar por el convivio, el contagio, propiciar el encuentro ahora que encontrarse es cada vez más difícil, es comunicar experiencias a través de la experiencia en sí. ¿Por qué hacer teatro aquí, ahora? ¿Cómo hacer teatro en Bolivia con las condiciones que se tienen?

Percy Jiménez ha dedicado su vida a la búsqueda de esta respuesta. Junto a Mariana Vargas, productora y actriz, dejan dicho aquí algunos de los principios, las dificultades y los descubrimientos en este camino.

¿Por qué Textos que Migran?
Percy Jiménez (P). La migración como procedimiento de trabajo es fascinante, porque todo el tiempo te cambia el panorama, siempre estás enfrentado a un espacio desconocido. El migrante cuando se va a un lugar que no es su espacio, tiene que reformular todo. Esto nos obliga a repensar las herramientas con las que vamos a hacer la obra. En el concepto de migración es inmanente el diálogo con el diferente, con lo nuevo, con lo contrario. Nosotros utilizamos la migración como concepto y esto implica poder migrar en el tiempo, como en *Emilia*, texto de 1750; poder migrar de género, como en *Los B.*inspirada en una novela de Thomas Mann; poder migrar en el espacio, como en *Mis muy privados festivales mesiánicos*, obra escrita para el contexto alemán.

¿Cómo nace el proyecto *Escenarios de reflexión*?
Mariana Vargas (M). Es un proyecto que nace de la reflexión en términos de producción. Como *Textos que Migran*, nos planteamos empezar a trabajar a largo plazo, de manera que no estemos comenzando siempre de cero. Si bien en nuestro país no existen figuras legales que garanticen una continuidad en gestión de recursos financieros, nos planteamos al menos una continuidad en los lineamientos estéticos que iban a determinar nuestro trabajo. El proyecto está sustentado en una idea: cruzar la historia con la literatura universal, repensar nuestra historia iluminándola desde otros lugares y tomarla como materia prima para enfrentar al espectador consigo mismo. Habitar la historia desde la perspectiva del arte significa tomar una posición sobre cómo nos ha sido contada.
P. Eso es fantástico como procedimiento de trabajo. Es un procedimiento dialéctico porque, en el encuentro de la historia con la literatura, ambos materiales se fuerzan, se modifican uno al otro en el intento de encajarlos; lo que te obliga salir de tu zona de confort, romper con los automatismos, con los lugares visitados. Mauricio Kartúnnos decía: "hay que luchar contra la red conceptual, y para eso se vale todo."

Siguiendo esta idea, ¿cuáles son las líneas estéticas que unifican las obras del proyecto como conjunto?
P. Por un lado, nos apoyamos en la palabra como un elemento de modificación del teatro. Es muy potente apoyarse en el texto como un instrumento para encontrar nuevas formas. En el proyecto esto es evidente, pues el punto de partida es la literatura universal: un texto ya escrito es intervenido, deconstruido y vuelto a construir para alcanzar la teatralidad que nos proponemos.

Por otra parte, está el concepto de familia como metáfora de la sociedad, las tres obras en su base plantean un núcleo familiar: en *Los B*. La situación es la de una fiesta familiar por los cien años de la casa. En *Shakespeare de Charcas*, es una familia enfrentada por ambiciones de poder, es un

fratricidio. *Tamayo,* la próxima obra del proyecto mantiene la misma línea.

Además está la anacronía. Hay algo que está en la base de la dramaturgia de estas obras que se produce justamente por el choque de tiempos. En *Los B.*, si bien está claramente situada en los ochentas, el espacio es mucho más viejo y lo personajes representan a distintas generaciones. En *Shakespeare*..., era aún más radical, en la obra tomamos como período el de las guerras de la independencia, queríamos que ese tiempo estuviera en anacronía con lo estético, en alguna medida, en esa obra no lo logramos por completo.

Otro punto importante en esto es el *SiteSpecific*, la intención es que el espacio sea un personaje, en el sentido más amplio de la palabra. *Shakespeare de Charcas*, fue una comprobación de esta necesidad, pues la obra fue montada para un lugar (*El sótano*), pero decidimos sobre el final, sacarla de allí y llevarla al teatro. Eso volvió la obra absolutamente convencional y conservadora. Con *Los B.* lo comprobamos más bien en toda su potencialidad, el espectador que iba a ver la obra y al entrar se descubría en pleno centro político del país, un espacio familiar y una familia con la cual estaba obligado a compartir por el lapso de una hora, sus miserias, sus triunfos, etc.

M. Cuando presentamos *Los B.*, en Brasil nos dieron un lugar que parecía precisamente la casa de los B: una casona de 1860 completamente derruida. En cada silencio de la familia se escuchaban los aleteos de las palomas. Es algo que atesoro de esa función, y que forma parte del espacio en sí mismo. Es muy interesante hacer de un espacio otra cosa, resignificar un espacio. Como nos ha pasado con *el sótano*, un espacio se puede convertir en otra cosa, en una galería, en una sala de conciertos, mutar...

Otro punto importante en nuestro trabajo es el realismo en el código de actuación. Pensamos en él no como una imitación de la realidad, sino como un trabajo con el actor desde su propia historia. La primera obra *Mis muy privados festivales mesiánicos* es un realismo abstracto, pero quebrado de alguna forma, pues los actores, todos hombres, interpretan a mujeres. *Los B* es un realismo expresionista, por eso los colores y la cercanía del espectador. En *Emilia*, vemos un realismo minimalista, donde solo tienes una mesa por donde pasa toda la historia y los actores hacen un trabajo de detalle, signos muy pequeños, como cambiar la dirección de la mirada, cruzar las piernas, etc.

Lessing

Tengo entendido que la última obra de la trilogía que compone *Escenarios de Reflexión* estará basada en Franz Tamayo.

P. Sí, esta obra plantea una modificación en los postulados del proyecto, pues nos centramos en una persona y no en un periodo de tiempo. Sin embargo, Tamayo es alguien que ha influenciado la forma de pensar de todo el Siglo XX, por acuerdo o por oposición. Tamayo es uno de nuestros fantasmas, y la obra trabaja sobre eso. No queremos hacer una obra sobre Tamayo, en el sentido de representarlo como tal, lo que nos interesa es qué es lo que despierta en nosotros. En la investigación que venimos desarrollando sobre él, nos damos cuenta que es un gran generador de pasiones, hay gente que lo odia y que lo ama. Eso es lo que nos interesa y hacia ese lugar nos dirigimos.

M. Por otra parte, Tamayo también nos plantea nuevos desafíos. Nos plantea un viaje a la poesía, pero además Tamayo es un pensador, en la *Creación de la pedagogía nacional*, él esta constantemente preguntándose, dónde se encuentra la verdad. Son preguntas de orden filosófico y si bien no es un filósofo, todos sus escritos reflexionan sobre ello. Eso es lo que hacemos de momento.

Han hablado también de la posibilidad de proyectarse hacia el exterior

M. Trabajamos también en el proyecto *Espacio Alternativo.* Queremos crear canales de comunicación internos y externos para potenciar el trabajo de los creadores. Buscamos confrontar nuestro trabajo con las vitrinas más importantes, por lo menos, de la región. Estamos todavía pataleando en nuestro mercado interno. Pero para poder sobrevivir también necesitamos crecer, cualitativamente esto tiene que mejorar. Tenemos que descubrir cómo se ve nuestro teatro al lado de otro que es increíble. Si no tenemos esta mirada externa, vamos a seguir aquí por la eternidad en la misma posición. *Espacio alternativo* se configura a raíz de que es posible este diálogo que va empezando a dar frutos desde hace 3 años.

Supe que dentro de este marco se invitó a algunos artistas internacionales a dar cursos ¿Qué resultados se han obtenido de estos encuentros?

P. Muy buenos en cuanto a la reflexión. Por ejemplo, el taller de actuación de Cacace despertó muchísimas preguntas en los actores, y mucha discusión entre ellos y hacia el interior de sus grupos también. Una actriz decía "¿y ahora cómo voy a hacer la obra que tengo que hacer si ahora veo la cosa tan diferente?" me parecía alucinante.

Por otro lado, hemos recibido unos sopapos tan fuertes de Ale Tantanian y de Cynthia Edul… es una mirada externa que no tiene pelos en la lengua, no tiene nada que perder acá. Entonces es una devolución muy franca y obviamente, venida de ellos, tiene mucha profundidad en términos del hacer teatral.

Shakespeare

Eso me parece muy interesante: poder recibir el sopapo y hacer de él un nuevo desafío. En la clínica de Cynthia se ha puesto en evidencia nuestra falta de sustento "teórico"… es como si nos negáramos a pensar, como si eso fuera en contra del artista, cuando es al revés.

Faltan recursos técnicos

P. Claro, es una cuestión absolutamente técnica. Tamayo ya lo decía, arte es reflexión. Es básico. Y no está. Y como no está, tendemos a dirigirnos hacia quien solamente nos va a aplaudir. ¿Qué sentido tiene entonces el arte? Si estás haciendo arte solo para que te aplaudan… digo, hay otras cosas que puedes hacer mejor. No podemos perder el lugar del arte en términos, no digo contestatarios, no quiero volverme un vanguardista del siglo XX… pero sí en términos de que la gente tiene que irse modificada.

¿Modificada en qué sentido?

P. El espectador debería salir de la sala reflexionando sobre los sistemas que se le plantean. A veces caemos en lo didáctico y, al decir "esto es bueno y esto es malo", coartamos la posibilidad de reflexión. Por otro lado caemos en "divertimentos", que temáticamente pueden ser muy ligeros, pero deberían estar siempre sustentados desde una forma, una reflexión sobre la estética no solamente del espectador, sino también del creador. Más allá de que hagamos teatro comercial o no, en un punto deberíamos, como creadores, reflexionar en cómo hacemos las cosas, tanto en términos de producción como de generación de lenguaje. Y el público también debería ir al teatro en búsqueda de algo de eso. Es mi sensación.

¿Por qué consideras que el teatro boliviano no logra crear espacios de reflexión suficientes?

P. Con mis alumnos, vamos a ver obras y las analizamos después. Llama la atención que, al comenzar a "desmontar" algunas obras, notamos que en algún punto no han habido decisiones. Y eso es esencialmente una puesta en escena; el arte en

general es tomar decisiones en cuanto a lo que te plantea el material que estás trabajando, si no ¿a qué te dedicas? Ahí me parece que aquí está el talón de Aquiles de nuestro teatro. Si no tomas decisiones la obra se diluye en sí misma, implosiona. En vez de explotar y salpicarte cosas, se va hacia adentro y a los quince minutos ya no te acuerdas de lo que has visto.

Me enoja mucho ese lugar que ocupamos los teatreros, ni siquiera nos damos el permiso de llamarnos artistas en un punto. Nos llamamos "teatreros" o "teatristas" pero muy poca gente se autonombra artista en este medio, es como si no tuviéramos derecho, como si el teatro no fuera un arte. ¿Por qué? ¿De qué enfermedad es síntoma? En un punto te diría… tal vez es la flojera de pensar un poco también.

¿Por qué?

P. Porque no somos capaces de asumir riesgos. Por ejemplo, en la primera temporada de *Los B*, los actores estaban histéricos, cundía el pavor "¿Para qué vamos a hacer una temporada tan larga si vamos a tener dos espectadores al frente?" y, digo, sí, es cierto, es doloroso tener dos espectadores al frente cuando hay nueve adentro. Pero por otro lado es así, la realidad se plantea así, tenemos que asumir ese riesgo porque si no, de aquí a 5 años, vamos a seguir en las mismas. Entonces, el momento de modificar las cosas es ahora.

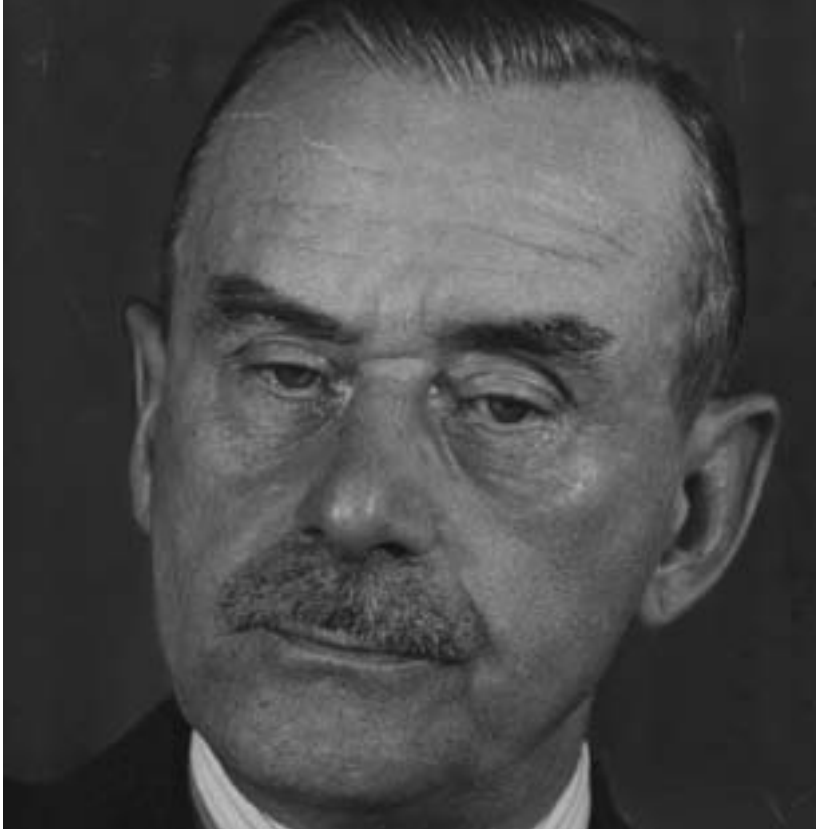
¿Y cómo funciona la estrategia de las temporadas?

P. Pensar en temporadas corresponde a una forma de hacer teatro. Creo que mantuvimos la misma mirada, eso es algo que siempre fue importante para nosotros: por un lado educar a la gente en términos de que el teatro debería ser constante y que la gente pueda acudir en el momento en que quiera.

Por otro lado, mostrar que normalmente el teatro no se ve una vez, sino que se ve dos o tres veces. Y también tiene ese sentido la temporada: poder ir una vez, masticarla un poco, ir la segunda, masticarla más y más… porque las capas que tiene una obra van entrando de esa manera, mientras más la ves, más aparecen.

Y tercero, en cuanto a, también, la evolución de la propia obra. Tú sabes que tenemos muy pocos actores profesionales y, por tanto, las obras normalmente no es que salen ya maduras, en

Más allá de que hagamos teatro comercial o no, en un punto deberíamos, como creadores, reflexionar en cómo hacemos las cosas



Mann

ningún lado se produce eso. Como es una cosa *ao vivo*… entonces también por ese lado es importante esto de las temporadas.

M. Vivimos en una ciudad donde tenemos muy poco acceso a espacios donde nuestra actividad pueda desarrollarse, tenemos básicamente dos salas, por fuera de las municipales, que no son espacios dedicados específicamente al teatro, como sabemos, al ser espacios municipales, deben partir su tiempo entre obras de teatro, danza, música y otras actividades que no tienen nada que ver con las artes escénicas. La idea de poder hacer una temporada, nos desafiaba en términos de producción, en el sentido en que necesitábamos un espacio para poder hacer, poder ensayar ahí y que la obra pueda crecer durante meses y asentarse. Con el proceso de *Los B* también vino la necesidad de generar un espacio que fue El sótano, un espacio que al final recuperamos del abandono absoluto. Un espacio que era depósito de los escombros de la remodelación del edificio de la Sinfónica. Se configuró muy rápidamente en una sala de teatro porque la gente está también demandando espacios.

Desde el momento en que nos dejamos de adaptar a las condiciones de la ciudad, o a las condiciones políticas, y crear, hacer teatro representa más bien un desafío creativo en el sentido de que tienes que generar espacios alternativos, generar tu propio público, tus relaciones con los actores… me parece que estamos en ese camino de reflexión también desde el camino de la producción.

¿Es sostenible?

M. Desde nuestra experiencia en realidad no es sostenible, uno tiene que estar convencido de lo que hace. Si nos guiamos por los resultados cuantitativos… cualquiera que vea solamente números dirá ¡Dios mío qué es esto!… pero nuestra experiencia no pasa por los números.

Hay muchas cosas para que la gente quiera ir o no al teatro en este día o en otro. El público paceño es muy impredecible. Es decir, sabemos que contamos con un público cautivo y que pueden ir muchas veces a la misma obra. Pero no encuentro una explicación muy concreta para definir el fracaso o el éxito de una temporada. Siempre hay factores de difusión, espacio, época del año… época del mes… pero es hasta ahí que nosotros podemos controlarlo. Después es decisión de cada uno el tener o no esa experiencia y a veces va increíble y a veces no tanto.

P. Yo creo que además tiene que ver con esto de educar al público. Si tenemos que esperar dos años para que haya época de festival y todos vayamos al teatro desesperados, el teatro va a funcionar como está funcionando ahora, o sea, muy pocos estrenos, poco público… El público tiene que saber que de tal mes a tal mes hay teatro y que puede buscarlo en tal página y poder elegir tales horarios en tales días… tiene que haber una costumbre así. Porque si no es imposible la cosa y en ese punto no me interesa pensar en si es sostenible o no. Porque si lo piensas, el teatro mismo no es sostenible, no podría competir con el cine, por ejemplo, y esto se debe a su irreproductibilidad, hoy en día, en la cultura de consumo, lo que sí o sí tiene que tener una mercancía es posibilidades de reproducirse, el teatro no las tiene y por eso es aún una trinchera para los que creemos en utopías…

Más allá de lo económico, desde una angustia que comparto a menudo con ustedes, me pregunto ¿Cómo justificar una presentación como producto artístico con tan poco público?

P. Yo creo que es a futuro, y entenderla dentro de ese margen de tiempo, porque es imposible justificarla hoy con las condiciones que tenemos y en las circunstancias en que la hacemos. Pero sí a futuro. Pienso que si en algún momento podemos generar realmente entre todos una temporada en que haya varios estrenos, etc. etc. La gente va a comportarse de otra manera. Por otro lado, vamos a visibilizarnos de otra manera nosotros. En términos ya de leyes, de política cultural. Evidentemente si todos estrenamos en fechas distintas, nos diluimos en la amplitud del año, es como si no hubiera habido nada. En cambio, si pudiéramos generar entre todos una especie de temporada de teatro y el público lo sabe hay una predisposición y además hay algo ganado. Digo, no tienes que difundir desde cero, que es lo que nos pasa ahora, tener que difundir siempre desde cero, siempre como si fuera la primera obra.

> hacer teatro representa más bien un desafío creativo en el sentido de que tienes que generar espacios alternativos

Michael Friedrich | Director | Goethe-Institut

Dos importantes instituciones culturales de La Paz celebraron este año su sostenida y fructífera labor en la ciudad. Una conversación con la directora del Espacio Simón I. Patiño y una nota del Goethe-Institut nos hablan de ello.

60 años del Goethe-Institut La Paz

El 23 de octubre de 1954, 37 personas reunidas en el Auditorio del Colegio Alemán "Mariscal Braun" fundaron el Instituto Cultural Boliviano-Alemán. Este año, 2014, cumple 60 años de trabajo continuo en la difusión del idioma alemán y como promotor del intercambio cultural entre Bolivia y Alemania.

Alemania y Bolivia tienen una larga historia de cooperación y son dos naciones amigas con un potencial muy grande intercambio y cooperación. El Goethe-Institut en Bolivia ha trabajado y trabaja para cumplir el objetivo principal de ser un puente entre estos dos Estados.

En los años 50 existió, a nivel latinoamericano, un auge en la iniciativa de fundar sociedades culturales alemanas. En su mayoría fueron los propios alemanes que vivían en el extranjero los autores y encargados de poner en marcha estas iniciativas. El inicio, muchas veces, fue sencillo y humilde. En los años 60 el Goethe-Institut amplió su radio de acción mediante la ampliación de una red de institutos en todo el mundo. En 1976 se firmó un convenio entre el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Federal de Alemania y el Goethe-Institut. A partir de esa fecha éste obtuvo el nombre con el que es conocido hasta hoy *Goethe-Institut para la Difusión del Idioma Alemán en el Exterior y para la Cooperación Cultural Internacional* y se le otorgó la tarea de poner en práctica la Política Exterior Cultural de la República Federal de Alemania. Este 2014 esta Institución cumple 60 años de intercambio cultural, seis décadas de difusión del idioma alemán, 21.900 días de acortar distancia entre Bolivia y Alemania.

Para celebrar los 60 años el Goethe-Institut se ofreció un programa con diversas actividades:

Los días 22 y 23 de octubre de 2014 se estrenó en el Centro Sinfónico Nacional en La Paz una composición especial para esta ocasión realizada por el maestro Alberto Villalpando que fue interpretada por el *Trio Comet* de Alemania, conformado por Alexander Schimpf (piano),

Alemania y Bolivia tienen una larga historia de cooperación y son dos naciones amigas con un potencial muy grande intercambio y cooperación. El Goethe-Institut en Bolivia ha trabajado y trabaja para cumplir el objetivo principal de ser un puente entre estos dos Estados.

Alberto Villalpando junto al trio alemán Comet

Regine Schmitt (violín) y Lutz Koppetsch (saxofón) y con la Orquesta Sinfónica Nacional de Bolivia bajo la batuta de Mauricio Otazo.

El 25 de octubre se llevó a cabo la ceremonia conmemorativa y posterior fiesta en instalaciones del Goethe-Institut en la Av. Arce 2708, esq. Campos. Para tal ocasión llegó desde Brasil la directora de la región sudamericana del Goethe-Institut, Katharina von Ruckteschell-Katte quien expresó su felicitación con las siguientes palabras: "Estoy muy contenta de estar hoy aquí y felicitar afectuosamente al Goethe-Institut" también a nombre de nuestra directiva en München. ¿Qué significa 60 años del Goethe-Institut en La Paz? Significa que más de 50.000 bolivianos han aprendido aquí alemán. Significa que estas personas interesadas en el alemán han pedido prestados unos 200.000 libros, revistas y videos. Significa que más de 2000 actividades culturales, conciertos, de teatro, proyecciones de películas, exposiciones, talleres, etc. Estos no sólo son números interesantes, sino sobre todo significa que el Goethe-Institut La Paz se ha convertido en un lugar de encuentro intercultural, en un componente sustancial de la escena cultural boliviana que ya es impensable deslindar de la vida cultural de la ciudad de La Paz. Esto lo han logrado, en los últimos años, diez directores y sobre todo los y las colegas que, en parte, ya llevan

trabajando más de 28 años en el Instituto, y junto con ellos, los socios y amigos del Goethe-Institut. Por todo ello les felicito sinceramente. Los mejores deseos a todos ustedes por los 60 años del Goethe-Institut La Paz y un brindis por los próximos 60 años!"

Durante la recepción, el Goethe-Institut galardonó a sus trabajadores más antiguos por su destacado trabajo así como a los partners culturales de y en Bolivia, cuyo compromiso de trabajo en equipo es fundamental para llevar adelante los proyectos culturales a lo largo de estos años. El Director del Goethe-Institut durante su discurso destacó: "Y ahora cumplimos sesenta años. No quiero terminar estas palabras con ocasión a este aniversario sin expresar mi profundo agradecimiento a todos los organismos y personas físicas que en esta larga trayectoria en Bolivia nos han brindado su apoyo, se han acercado a nosotros para definir metas comunes y crear proyectos importantes y han ayudado a que el -GET- sea parte importante de la vida cultural de La Paz y de Bolivia.

Y también a todas las colaboradoras y colaboradores que a lo largo de estos años se han puesto al servicio del Goethe-Institut o que ahora mismo trabajan aquí en esta casa para que se cumpla la misión que nos encomendaron. Sólo me queda decir: ¡Gracias Bolivia! ¡Gracias La Paz!"

> Goethe-Institut La Paz se ha convertido en un lugar de encuentro intercultural, en un componente sustancial de la escena cultural boliviana

Entrega de la Tea de la Libertad de parte de la Oficialía Mayor de Culturas del GAMLP

30 años del

El 14 de septiembre de 1984, fecha de las efemérides departamentales de Cochabamba y fiesta del señor de Quillacas, de quien no solo Simón I. Patiño, sino también los mineros de *La Salvadora* eran devotos, y por esa razón, un día muy importante en la historia personal del magnate minero, se inauguró el Espacio que lleva su nombre en la ciudad de La Paz. A propósito de ello, *Piedra de agua* conversó con Michela Pentimalli, su directora.

Exposición Fotografías para la Historia. Simón I. Patiño estaño y vida cotidiana 1900 – 1930

¿Puedes hacernos un resumen de las actividades del Espacio en los años de tu gestión como directora?

Antes de que me invitaran a asumir la dirección, el Espacio dependía de la dirección de Cochabamba. Pero, en determinado momento, la Fundación Patiño decide que el Espacio debía ser autónomo. Yo me hago cargo de la dirección aquí en La Paz, el 1 de febrero de 2001.

Durante mi gestión se abre el Cedoal (Centro de Documentación en Artes y Literaturas Latinoamericanas) en respuesta a una evidente necesidad del medio. Un año después se abre el C+C como Café Cómic, pues no había un centro especializado en cómic y animación ni nada parecido en el país. Tiempo después fundamos el CAP (Centro de Acción Pedagógica). Área muy importante ya que lo educativo es una transversal de nuestras líneas de acción.

Por ejemplo, la exposición que tenemos ahora *Fotografías para la Historia. Simón I. Patiño estaño y vida cotidiana 1900 – 1930*, es una exposición que está montada con un fin educativo. La exposición misma es didáctica y recibe –acción del CAP mediante– la visita de grupos de estudiantes de colegio y normalistas y se hacen visitas dinámicas y guiadas de los estudiantes.

Cuéntanos un poco más acerca de la labor del CAP, ya que las labores que realizan el CEDOAL y el C+C son más conocidas.

El Centro de Acción Pedagógica CAP, funciona no sólo en las exposiciones, sino en otras actividades que realizamos. Tiene también talleres de literatura y de otro tipo. Así cumplimos un objetivo fundamental de la institución, que es el de formar públicos y apoyar, sobre todo a maestros de establecimientos fiscales que no tienen tanta posibilidad de capacitación en ciertas áreas.

Apoyar a los maestros en nuestra área privilegiada que es la formación en la comprensión de la lectura. Una serie de diagnósticos que hicimos nos ha confirmado que este es un aspecto fundamental. Aplicar la lectura para comprender no solamente un texto literario sino también un problema de

Espacio Simón I. Patiño

matemática o temas de historia o de ciencias.

Estos talleres se desarrollan tanto para maestros como para alumnos a lo largo del año. Hasta ahora tenemos cuatro paralelos. Tres aquí en La Paz y uno en El Alto, en Villa Ingenio. Incluso tenemos una repercusión más allá de El Alto, por ejemplo en Viacha o sitios más lejanos como Guaqui, cuyos docentes hacen un esfuerzo para poder venir a pasar los talleres.

Los talleres duran de marzo a noviembre cada fin de semana y el maestro aplica en el aula

Un poco de historia

Fundado en 1984 con el nombre de Espacio Portales, y dependiente del Centro Portales de Cochabamba, el Espacio Patiño tuvo durante varios años sus primeras oficinas en El Prado a lado del edificio Alameda. Para 1991, fecha en la que yo ingresé a trabajar en la institución, ya se había trasladado al edificio Alborada en la calle Mercado esquina Loayza, donde sólo teníamos una oficina.

Luego de un tiempo, nos mudamos a la planta baja del edificio Alameda. Era un ambiente pequeño en el que se acondicionó una sala de exposiciones. Allí funcionó el todavía llamado Espacio Portales hasta el 1995. Un año después, ya bautizado como Espacio Simón I. Patiño, la Fundación Patiño compró ambientes para que funcione el Espacio en el edificio Guayaquil, en la avenida Ecuador esquina Belisario Salinas, donde funciona hasta la fecha tanto la Galería de arte, CEDOAL, C+C y las oficinas de dirección. Aunque, debido al crecimiento de la institución, también utilizamos espacios anexos.

En un principio, además de las exposiciones de artes plásticas, que eran pocas en relación a la actividad que el Espacio desarrolla en la actualidad, se hacían presentaciones de libros, sobre todo de literatura y una actividad que llegó a ser muy importante. Me refiero al ciclo 'Conozca al autor', en el que participaron varios de los escritores más importantes del país.

En un principio el Espacio sólo tenía a tres personas en su plantilla. Una coordinadora, una secretaria y un mensajero. Otra muestra del largo camino recorrido por la institución en estos 30 años de vida. Toda esa historia está registrada en documentos, álbumes y fotografías que se conservan en nuestro archivo.

María Tapia
Responsable de secretaría y coordinación de actividades del Espacio Simón I. Patiño.

lo aprendido y luego retorna con la experiencia ganada y se genera una discusión en torno los logros que ha alcanzado con las estrategias, las cuales no se dan como fórmulas, sino como un instrumento que el docente adapta a la realidad del aula.

Los talleres para niños, se trabajan con dos unidades educativas de Villa Ingenio, aplicando estrategias de comprensión de la lectura. En La Paz proponemos talleres lúdicos, siempre en torno a ese tema, durante los períodos de vacaciones.

¿Cómo se vincula todo eso con el CEDOAL?

El CEDOAL está abierto a los maestros que participan en los talleres del CAP para que puedan tener a su alcance material bibliográfico amplio y de calidad. Recordemos que el CEDOAL se funda con el objetivo de ofrecer un servicio a docentes, estudiantes e investigadores en literatura y arte. Sus fondos bibliográficos incluyen además una hemeroteca que posee suplementos culturales y literarios desde los años 1940 hasta el 2014 de los principales periódicos del país.

El CEDOAL también administra el Centro de Información de Música Boliviana, el cual nació como archivo musical y está avocado a la música boliviana de todo tipo y género, excepto la música autóctona, ya que de ello se ocupa el archivo fonográfico de Cochabamba. Además de ser un centro de consulta, que incluye obviamente la posibilidad de escuchar música y consultar bibliografía, se organizan actividades en torno a la música boliviana, como por

ejemplo el ciclo 'Protagonistas de la Música', con la ayuda del experto en música boliviana Sergio Calero.

Coméntanos acerca de la galería de arte.

Desde los inicios del Espacio, la galería fue un sitio muy importante, ya que él mismo nació como una sala de exposiciones. Con el tiempo también hemos ido modificando y ampliando la política de exposiciones, ya que si bien antes eran exclusivamente exposiciones de artes plásticas, poco a poco se ha ido incorporando el arte contemporáneo y, para responder a los objetivos de conservación y difusión del patrimonio documental histórico boliviano, también hemos realizado varias exposiciones en ese sentido. Así, hemos trabajado con otros archivos como el de la Fundación Machicado. Ahora mismo tenemos una exposición que se ha trabajado con material fotográfico que pertenece a la Universidad Técnica de Oruro y, para el año venidero prepararemos una exposición de fotografía y fotógrafos orureños con el archivo Josermo Murillo Vacarreza.

Por último, dinos algo acerca de las publicaciones y otras actividades que realizan.

El de las publicaciones es un campo muy importante para nosotros porque es el campo de la divulgación y el conocimiento. El Espacio Patiño ha publicado varios materiales, entre los que podemos destacar un libro sobre arquitectura contemporánea boliviana y otro sobre la historia de la escultura y, recientemente, uno sobre la figura de Patiño empresario y el mundo de trabajo en las minas y algo de la vida cotidiana.

También hemos producido audiovisuales y hemos hecho ciclos. Por ejemplo, al año terminaremos el ciclo de homenaje a las señoras del teatro boliviano. También, podemos mencionar las publicaciones relacionadas a las exposiciones que si bien no alcanzan la envergadura de un libro, son muy importantes junto a la exposición misma.

Por último, mencionar que también trabajamos en alianza con otras instituciones. Hemos sido parte de festivales importantes, encuentros internacionales, bienales, por ejemplo el encuentro de cineastas bolivianos y la realización de jornadas pedagógicas internacionales.

Michela Pentimalli | Director del Espacio Simón I. Patiño

Con el tiempo también hemos ido modificando y ampliando la política de exposiciones

Espadaña inclinada de Mohoza

Entre el miércoles 2 y el jueves 10 de julio del presente año, siete miembros del Círculo de Jinetes de Aventura "Escuadrón José Santos Vargas", realizaron una marcha a caballo por la parte meridional de la provincia Inquisivi, de La Paz; su objetivo principal era llegar a Mohoza, capital del cantón, ubicado dentro del municipio de Colquiri.

El propósito del Círculo, que cuenta entre sus integrantes con varios antropólogos, fue indagar qué vestigios, de los hechos históricos acontecidos en Mohoza, quedaban en la memoria colectiva. Con referencia principal a las acciones guerrilleras, comandadas por Eusebio Lira, natural de Mohoza; a quien acompañaba lealmente el guerrillero y cronista orureño José Santos Vargas. Otro hecho importante fue el que Ramiro Condarco Morales, en su célebre *Zárate el "temible" Willka*, bautizó como "*La noche triste de Mohoza",* uno de los más trágicos sucesos acontecidos durante la Revolución Federal (1898-1899); en los que tuvo decisiva participación el líder indígena Lorenzo Ramírez, importante caudillo seguidor de Zárate Willka.

El Círculo de Jinetes de Aventura "Escuadrón José Santos Vargas", se fundó el l8 de mayo del 2009, para organizarse y participar en la marcha ecuestre a la ciudad de La Paz, durante la conmemoración del Bicentenario de la efemérides del 16 de Julio de 1809. Su personaje epónimo es el guerrillero e historiador orureño José Santos Vargas (1796-1853), que nos legó su invalorable *Diario*.

LLEGADA A MOHOZA

Partimos en la mañana del 2 de julio, de la finca Cotochullpa (Municipio de Soracachi, Oruro), donde tiene su sede, cría y prepara sus caballos el Círculo de Jinetes. Como hace constar en su relato de la marcha, Álvaro Condarco Castellón:

"El primer día de viaje siempre resulta ser el día de prueba, tanto para caballos como para jinetes. Tengamos en cuenta que suelen haber jinetes y cabalgaduras que pueden estar realizando su primera travesía larga, además que la carga se arregla en el camino, todo eso, que es de conocimiento de los veteranos, tiene que compartirse con los novatos"

La primera noche, pernoctamos en *Caihuasi,* donde jinetes y animales, fueron gentilmente atendidos por don Osvaldo Arce Caballero, digno de este apellido y dueño de la propiedad.

Estampas de Mohoza

Carlos Condarco Santillán / Escritor y Antropólogo

La segunda jornada nos llevó hasta el *Crucero*, conjunto de ranchos ubicado a tres kilómetros de *Caluyo*. Al promediar el medio día de la tercera jornada, pasamos por *Alto Canaviri*; pequeño villorrio, que se levanta en una alta meseta, a 4.200 m.s.n.m., que el viento bate incansable. Cabalgamos hora y media más y llegamos a *Bellavista*, que es lo que se conocía como *Huarahuarani,* en el *Diario* del Tambor Vargas.

En *Bellavista*, desde donde se ve la población de Mohoza, el camino se bifurca. A la izquierda, baja hacia el pueblo; a la derecha, sigue hacia *Chicote Grande* y otras localidades. Iniciamos el descenso a Mohoza.

El camino es sinuoso, pero el paisaje plácido y ameno, como dirían nuestros clásicos. Eucaliptos y pinos alegran el panorama; la fragancia de la flor azul de las habas aroma el ambiente. La papa de Mohoza, célebre en Bolivia, se encuentra en flor. Unas campesinas, que se tocan con sombreros adornados con una enorme flor, permanecen sentadas junto a un montón de trigo maduro, que refulge como el oro.

De las vertientes, bajan los regatos, encauzándose en una trama de acequias, regando los cultivos. A ambos lados del camino, empezamos a ver las casas de la población; el camino, paulatinamente, en sus últimos recodos, se va transformando en la calle de ingreso a la población.

Seguimos cabalgando, con siete silloneros y un carguero. Hay grupos de personas, muchas de avanzada edad, que nos saludan entre amables y sorprendidas. Dos señoras, sin poder contener la emoción, exclaman, dejando correr las lágrimas por sus ajadas mejillas morenas:

–Después de tantos años, estamos viendo caballos tan hermosos.

Un vecino comenta:

–La yegua lobuna, es de paso peruano y también su potrillo.

Saludamos, llevando la diestra al ala de los sombreros. Sonreímos. Seguimos cabalgando un breve trecho y llegamos a la plaza de Mohoza, que, como todo el pueblo, se extiende en una llanada de suave pendiente, que se prolonga desde los flancos serranos, situados hacia el este. La enorme iglesia, impone su presencia en el pueblo.

Echamos pie a tierra. Estamos en Mohoza.

¿CÓMO SE LLAMABA?

La gentil dama mohozeña, doña Delia Arancibia, nos hospeda en una casa de su propiedad, cercana a la plaza. Su amabilidad, hace que nos señale un lugar donde alojar los caballos. Es un sitio entre pradito y albañal, rodeado de eucaliptos de todos los tamaños.

Poniendo a buen recaudo nuestros equipos e impedimenta, salimos a recorrer el pueblo, cada uno por donde le manda el gusto. Por mi parte, abandono la casa, recorro una corta callecita cubierta de grama y llego a la calle de acceso por donde ingresamos al pueblo. Tomo a mano derecha y voy ascendiendo. Intercambio saludos con unos albañiles que están edificando una casita.

En el pueblo se observa que junto a edificaciones nuevas, o relativamente nuevas, se encuentran antiguas casas en ruinas. El hecho, señala importantes cambios socioeconómicos, que se produjeron a partir de los inicios de la segunda mitad del siglo pasado. Concretamente, desde 1952 y la Ley de Reforma Agraria, que puso término a la existencia de las haciendas en ésta y otras regiones.

Continúo avanzando. Más allá, sentada en un poyo, cubierto por una manta de lana cruda, se encuentra una anciana, junto a la puerta de una pequeña y lóbrega tienda.

La anciana es bastante morena, lleva el canoso cabello, color gris acero, dividido en dos perfec-

tas y simétricas trenzas; montan sobre su nariz unos anteojos grandes de gruesos lentes. Un pulcro mandil azul, moteado de flores blancas, cubre la humanidad de la mujer. Atenta, se dirige a mí:

–Buenos días, caballero. Usted llegó con los de a caballo, ¿no es así?

–Así es señora. Buenos días.

–De dónde vienen.

–De Oruro, más propiamente de la finca Cotochullpa, cercana a Paria.

–¿Les gusta Mohoza?

–¡Oh!, sí. Claro, mucho. Es un hermoso pueblo.

–Toda mi familia, caballero, es de Mohoza.

–¡Qué bien! En Oruro fui compañero de trabajo de una señora natural de aquí, Lina Altozano, ¿la conoce, tal vez?

–Altozano. Sí, probablemente sea la sobrina de mi marido. ¿Cómo se llamaba?

–Lina.

–¡No!, señor. Mi marido, ¿cómo se llamaba? Ha muerto hace veintitrés años y no recuerdo cómo se llamaba. ¿Qué puedo hacer, caballero. Qué puedo hacer?

–Bueno, no lo sé. Quizá tratar de recordar. Con su permiso, señora, tengo que retirarme. Hasta luego y quédese con Dios.

La pobre mujer, quedóse sollozando, con el rostro entre las sarmentosas manos.

Retirando los guijarros del camino con la punta de mi bastón, proseguí mi paseo, hasta llegar a unas grandes piedras, al presente, ruinas y vestigios de lo que fuera un molino de agua. La piedra, si bien más perdurable que la memoria, poco, a poco, iba convirtiéndose en arena.

> El camino es sinuoso, pero el paisaje plácido y ameno, como dirían nuestros clásicos.

UNA ESPADAÑA Y UN VECINO DE MALAS INCLINACIONES

Fue un día sábado. En la iglesia del pueblo se celebró un matrimonio. Ante el hecho, alguno del grupo de jinetes, opinó con bastante mala uva:

–¿Cómo puede "celebrarse" un matrimonio?–. Silencio total.

El reducido grupo de los contrayentes, padrinos, parientes e invitados, cruzó la extensa y desierta plaza, dirigiéndose a un domicilio, donde se llevaría a cabo la recepción de rigor.

En tanto esto sucedía, yo contemplaba, con mucho interés, la espadaña sur del frente de la iglesia. Era asombroso que, con la inclinación que presentaba, no hubiese acabado dando al suelo con su estructura. Un contrafuerte, muy bajo, había sido construido para evitar la ruina, pero no era lo que remediaba la situación. ¿Quién evitaba que se desplomase la espadaña inclinada de Mohoza? ¡La divina providencia!

Absorto en estas peregrinas e inútiles meditaciones, me fui alejando de la iglesia. No iría a ocurrírsele a la divina providencia olvidarse de la espadaña, ocasionando que ésta se desplomase sobre mí. Mejor poner distancia.

Empecé a cruzar la plaza, dirigiéndome a la fuente de piedra que se levanta en medio. De pronto escuché rumor de pasos a mis

espaldas. Volví el rostro y vi a un hombre que, abrazando cinco botellas pletóricas de cerveza, avanzaba con pasos dudosos y tambaleantes. Me saludó con perfecta educación

–Buenos días, caballero.

–Buenos días.

–Ustedes han llegado de Oruro a caballo, ¿verdad?

–Así es.

–Yo soy el terrateniente de Mohoza. ¿Ves aquel cerro? Bueno. De allí para adentro del valle, todas son mis tierras.

–Pero, ¡qué bien!

–Bien, ¿no?

–Claro, hombre. Claro.

–¿No quieres tomar una cervecita?

–Gracias, más tarde. Más bien, dime: ¿por qué está tan inclinada aquella espadaña?

–¿Cuál espadaña?

–Bueno. Aquel campanario

–¡Ah! Siempre fue así. Cuando yo era niño, estaba más inclinada. Más bien se ha enderezado poco a poco.

Para demostrar empíricamente sus aseveraciones, el terrateniente de la zona, fue inclinándose hacia adelante, aprovechando la ayuda que le prestaba el peso de las botellas.

–Antes, era así

–Bueno, hombre está bien. Vas a dar de bruces en la santa tierra y serás, todavía, más terrateniente.

–…después, fue enderezándose… así.

Se puso vertical y me volvió a preguntar:

–¿De verdad, no quieres una cervecita?

–No.

–Bueno. Nos vemos- dijo, alejándose con una satisfecha sonrisa.

Sorprendido por las malas inclinaciones de vecinos y espadañas, apresuré el paso, buscando la paz y el sosiego de mi alojamiento.

UN PAVIMENTO DE OSAMENTAS

Una noche, cuando ya habíamos preparado nuestras bolsas de dormir y nos

Arriba: escalinata de la iglesia
Abajo: panorámica de Mohoza

Cara posterior de la espadaña

disponíamos a hacerlo, vinieron a invitarnos a una reunión con las autoridades. Las encontramos reunidas en una amplia sala.

Luego de los saludos y presentaciones, les expusimos el motivo de nuestra presencia en Mohoza, que no era otro que el de rendir homenaje al Tambor Vargas, paisano nuestro; y Eusebio Lira, conterráneo suyo. Además, queríamos conocer si se guardaban recuerdos de algunos hechos históricos en la memoria colectiva. Dicho esto, se dio comienzo a un diálogo abierto e informal. Cuando uno de los del Círculo de Jinetes preguntó al acaso:

–¿Cuál era el nombre de la finca de la madre de Lira?

Uno de los circunstantes, repuso de inmediato:

–Larimani-.Y era así, en efecto.

El pequeño incidente, nos demostraba que no todo se había perdido en la memoria del pueblo.

Más adelante, alguien preguntó por el líder indígena, seguidor de Zárate Willka, Lorenzo Ramírez. Escuchando el nombre, nos vinieron al magín los luctuosos hechos de

lo que Ramiro Condarco Morales, en su clásica obra *Zárate el "temible"Willka*, calificó como "*La noche triste de Mohoza",* como ya lo mencionamos.

Ante la audiencia, recapitulamos brevemente los hechos, recordando que en la noche del 29 de febrero al 1ero. de marzo de 1899, los indígenas de la región, al mando de Lorenzo Ramírez, victimaron, sañudamente, a ciento veinte personas, todas integrantes de un escuadrón de caballería, que se dirigía a Cochabamba, para colaborar en la toma de aquella plaza, por entonces en poder de los constitucionalistas. La masacre se ejecutó en pleno templo.

Después de la rememoración de los trágicos hechos, los vecinos pasaron a relatarnos que el año 2008 se estaba efectuando obras de mantenimiento en la iglesia. Fue entonces que, al quitar el pavimento viejo, encontraron una enorme cantidad de esqueletos humanos, que cubría, prácticamente, toda la superficie del piso del templo. Junto a los restos, se encontraron polainas, botas, correajes, hebillas, y otros objetos que permitían suponer que los restos pertenecían a gente de armas.

Luego de tratar de otros temas de interés para la comunidad y los visitantes, éstos se retiraron a descansar con "*el apero de almohada".*

"¡KATARI!"

Había llegado el día del retorno. Muy temprano desayunamos y preparamos los equipos. Los caballos estaban ensillados, con las cinchas ajustadas, para marchar. Faltaba, únicamente, aparejar al carguero, un caballo de altura, de aquellos que conocemos como "*sunichos"*, zaino oscuro, de pequeña alzada y muy agresivo con los demás caballos.

Cuando iba a recibir los aparejos de carga, los jinetes constataron que el animal cojeaba atrozmente, mostrando, en la caña de la mano derecha, restos de sangre. Seguramente, recibió una coz, por sus majaderías, de alguno de los otros caballos.

Un grupo de muchachos, contemplaba nuestros afanes y aflicciones, de pronto, uno de ellos dijo, señalando la mano herida del animal:

–"*¡Katari!"* El *"katari"* le ha pegado con su cola.

–¿Qué es el *"katari"*?, le pregunté.

–Una víbora muy venenosa. Mata las ovejas. Hace unas semanas mató a un niño en aquellas casas- dijo, señalando unas casas vecinas.

Total, la marcha se pospuso para el día siguiente. Cuando partimos, nuestros animales pedían rienda para repechar el camino a *Bellavista.*

Dejamos con nostalgia el pueblo de Mohoza, canturreando la copla del grande Atahuallpa Yupanqui:

"*Cuando se abandona el pagoy se empieza a repechar, tira el caballo pa' lante y el corazón para atrás.*

El escritor Carlos Condarco Santillán

El hombre duplicado
Dir. Denis Villeneuve
2013

El hombre duplicado, o una más blanca sombra de la palidez

La ansiedad es un lento sobrevuelo por la palidez del cemento. O la minuciosa repetición de patrones de mirada, formas de caminar, de hablar, de hablar con la madre, de hablar con la novia, de tener sexo con ella, de soñar con arañas y mujeres y clubes con llave exclusiva y secreta. Y hablar del totalitarismo mientras se dicta una clase en la universidad, con la irónica puesta en abismos de la filosofía de la historia: las cosas ocurren dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa. La ansiedad parece transparente, pero en realidad es algo como Adam Bell, profesor de historia, triste y sufriente, arrojado cada día a los enormes edificios de una ciudad decolorada, un departamento decolorado, una vida que parece lavada, pesada en su lánguida fragilidad.

En esta opresiva atmósfera, Adam –como nunca– ve una película, siguiendo la recomendación de un amigo –o, más precisamente, un sujeto de su trabajo con el que parece conversar de vez en cuando. Ve la película, apaga la computadora, se va a dormir, despierta repentinamente, vuelve a la computadora y encuentra (recuerda) la evidencia. Ahí, solo frente a la pantalla, Adam encuentra a su doble. Sí. En una escena olvidable de una película olvidable, hay un hombre que es exactamente igual a él. Desde ese momento, Adam empieza a buscar a su doble, lo persigue hasta encontrarlo.

El estrecho camino de este encuentro es *El hombre duplicado* (en inglés, *Enemy*, título más preciso e irónico), película del 2013 del canadiense Denis Villeneuve, director con respetable camino en festivales y otros circuitos de cine de autor. Su sexto largometraje es la adaptación de la novela homónima de José Saramago, publicada el 2002: en ambas obras, el protagonista es un profesor de historia que descubre que tiene un doble, trama que toma como eje uno de los gestos más ricos y cargados de la modernidad y, con ella, la identidad, el control y el orden, el mal.

La película es rara. Aunque muchos de sus motivos narrativos pueden conducirnos a verla como una cinta de suspenso, o como una película que en la psicología descubre y explica las elucubraciones de una mente atormentada, parece que esta historia nos está hablando de otra cosa. Incluso en la comprensión de la terrible fatalidad del personaje, es difícil asumir la situación como algo trágico. Del otro lado, está un perfil sugerido de lo fantástico, a través del hecho del doble, la recurrencia de un mismo sueño y el carácter enigmático de lo que éste proyecta. Sin embargo, lo que pasa no puede explicarse plenamente como un suceso fantástico, en el que la desestabilización de las cosas corresponde con cierta visión del mundo quebrado en sus códigos y estructuras. El mundo de Adam Bell y su doble, Anthony Claire, es un mundo quebrado de antemano, en el que no caben las sorpresas o no hay una respuesta, una reacción hacia ellas. Por eso, sugiero, la insistente mirada a la parca e imponente arquitectura de la ciudad: pareciera que esta mirada buscara una especie de respuesta, o algún gesto de complicidad o diálogo, que no vendrá. Es un mundo que es mirado con ironía: lo que pasa en él siempre es, en verdad, otra cosa, clara pero inaccesible, porque su claridad depende de la palidez que lo sostiene.

Lo cierto es que, desde ciertos momentos, secuencias, datos, la película puede verse como el cine de David Lynch, más precisamente, como *Mullholland Dr.* (2001). El montaje de dos escenas es clave para la comprensión de una historia que no encalla ni en lo psicologizante ni en lo fantástico. El absurdo del hecho tal y como sucede en el mundo, puro y duro, transparente, podría ser la forma de una desolación orientada a una ansiedad más extensa, o más poderosa que la del propio personaje.

Mary Carmen Molina Ergueta

Carreteras Silenciosas
CUENTO
Alfonso Murillo
Plural editores
199 páginas
2014

Ocho años separan el primer, *El hombre que estudiaba los atlas*, y el segundo, *Carreteras silenciosas*, libro de Alfonso Murillo, este dato da cuenta de un gesto que va a contrapelo del *furor publicandi* al que se han sometido muchos "representantes" de las letras bolivianas. Y no se trata de tener los textos reposando en el clóset o en el horno, como aconsejaba algún escritor uruguayo, se trata, me parece, de madurarlos, llevarlos a pasear en el bolsillo, darles vueltas y pulirlos hasta que sean dignos de publicarse. Así la espera habrá valido la pena como en el presente caso y no hay mejor forma de decirlo sino retomando las palabras que Walter I. Vargas escribe en la contratapa: "Estos cuentos tienen también la virtud de que lo son, de que son cuentos y no las desleídas anécdotas de página y media o, peor aún, la desgraciada ocurrencia de considerar relato a una línea más o menos entretenida".

En efecto *Carreteras silenciosas* está compuesto por ocho cuentos que tomaron su tiempo y acomodación, palabra precisa sin ahorros y sin excesos, apego a una tradición que cincela *per vía di porre*, como explicaba Leonardo, es decir, quitando de la piedra todo lo que recubre la forma, oficio de escritura.

Del lado de la lectura estas carreteras son un desafío, una pista que hay que seguir introduciéndose en un juego intelectual nada desdeñable, ¿en qué medida el guiño del epígrafe se concreta en el texto?, ¿qué tiene que ver ese pequeño fragmento extraído de un texto tan distante con la historia que transcurre en la ciudad de La Paz?, ¿dónde está el click, ese momento en el que la narración toma un giro que hace que la historia cambie y devenga en un final sorpresivo, imprevisto?, ¿qué resonancia/herencia tienen estos textos, qué conversación establecen con obras y autores de la tradición literaria universal? Atar cabos es como armar una red interminable, aquí ciertos mundos paralelos borgianos, aquí la vida de Bruno Schulz, aquí la historia de Los Marqueses, aquí la leyenda del Kari Kari, aquí el comportamiento de las mariposas monarcas. Todas esas pistas atravesadas por una historia, una simple historia (en lo más puro alguien refiere algo) que trastoca, que empuja, que hace mover la cabeza y hace anotar.

A manera de extraer un gajo menciono el cuento "Carry Samoyedo", el narrador relata en primera persona su desazón existencial luego de la adopción de un perro, un ser aparentemente tan frágil, tan fiel, tan de subirse a un taxi, de hacerse llevar a pasear a la plaza de San Pedro, un ser tan controlable aparentemente, resulta insensible, sigue su camino, vuelve a la manada. Aunque se le compre correa nueva, aunque se lo bañe, aunque se lo saque a pasear y se le compre galletas merengadas, aunque se hable con otros paseadores de perros acerca de razas, casas de estadía, formas de educación y alimentación, el perro nunca deja de ser perro, "¡Oh animalidad!".

Un gajo todavía más pequeño: "Y aunque aquí el verano no podía calificarse especialmente caluroso, la temperatura al medio día podía ser por lo menos urticante (aunque las montañas exhalaran siempre un hálito de frescura parecida a un helado de menta)…", no dejo de festejar esta imagen relacionada con la ciudad de La Paz y sus montañas.

Omar Rocha Velasco

Estuche original
CUENTO
Sulma Montero
Ed. Gente Común
60 páginas
2011

El paraíso que conservamos en la memoria es el tono de una luz emergente, una paleta cromática que asoma sus matices en cualquier punto de lo cotidiano. Si lo dejamos pasar, el matiz se percibe como la sensación fugaz de un mundo perdido. Si lo seguimos hasta ver sus innumerables transformaciones, pronto se formarán islotes luminosos que brillan en alguna inflexión de lo habitual. En el caso de *Estuche original*, el primer libro de relatos de Sulma Montero, estos islotes son habitantes y construcciones que emergen de las sombras para alumbrar su alrededor.

Los fragmentos del paraíso aparecen a la luz del día, en plena calle o en algún rincón de la casa, y vale sostener la mirada en ellos si queremos recordar su color antiguo como recién pintado. Los relatos de *Estuche original* se sostienen y avanzan en la luz reticular de ese mundo. Todos ellos están impulsados por una certeza a toda prueba: *Hay algo en la naturaleza que necesita ser descifrado*. Y en este tejido, *descifrar* es poblar de sentido aquellas frágiles acciones cotidianas a las que les suele faltar la convicción de ser un hilo imprescindible. Es así, que lo cotidiano aprende a hacerse creíble cuando toma para sí la incuestionable certeza que uno conoce en los sueños –la de una ficción ascendiendo a la tierra.

El acto de descifrar, por otro lado, se revela desde la primera página como el ejercicio de hacer preguntas y responderlas. Para conocer lo desconocido, para dejarlo emerger de su misterio, bastará entrevistarlo. Es así, que el libro conecta sus doce estaciones a partir de la decisión de entrevistar, ya sea a una *awicha*, a una gárgola, a un retrato, a Abril Nené o al fantasma Luis. Y esto no quiere decir que los entrevistados sean personajes abstractos, o que el único entrevistador sea un reportero que transita por las páginas de *Estuche original*, sino que las preguntas *son las sombras de las palabras* y las respuestas *surgieron del deseo de responder a las preguntas*. *Para alcanzar las respuestas* –dice la narradora– *aprendí a sostenerme sobre un caprichoso trapecio, por eso hasta ahora paso de línea en línea como si se tratara de puentes, de sílaba en sílaba como un juego de silencios*.

Por ejemplo, en el relato *El color azul*, una mujer despierta con la sensación de que el color del océano se ha instalado en su cuerpo. Atraída por los tonos azules de su cuarto y de la ciudad, ella camina por jardines y callejones hasta dar con el señor Milori, cuyas respuestas harán que el azul nunca más sea un color frío. Por otro lado, en *La puerta*, un reportero insiste hasta hablar el lenguaje de una puerta de su infancia. Antes de atravesarla, se entera de que la puerta se llama Lila y que está abierta.

La paciencia con la que se desarrollan los relatos de *Estuche original* está en su opción por construirse no solamente escuchando al viento, sino incitando a los habitantes y sus construcciones a compartir su color genuino.

Alan Castro Riveros

El zorro Antonio
Revista de la carrera de literatura
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA
Nueva época Nº 11
82 páginas
Septiembre 2014

"Claramente, el primer Zorro Antonio –el de los años 80 y 90– tuvo tres momentos. El primero (1984): el de los dos primeros números, en formato de periódico y fuertemente dirigido a lo popular, lo oral, lo visual. El segundo (1986, 1987, 1988, 1989): el de los números tres a seis, que adquirieron el formato más pequeño de la revista y le bajaron un tanto al ímpetu popular, oral y visual sin necesariamente excluirlo, poniendo énfasis en la letra y la crítica. Y el tercero (1991, 1993, 1994): el de los números siete a diez a cargo de Iván Vargas, en formato de revista de artes y literatura, con publicidad e intento de rigurosa continuidad".

Así se inicia la narración del *Retorno del Zorro*, texto liminar que abre esta nueva entrega de la revista editada por la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz y cuyos encargados de este número son: Mónica Velásquez, Virginia Ruiz, Omar Rocha Velasco y Ana Rebeca Prada; contando además con un responsable por cada una de las secciones de la revista.

Un dossier dedicado al admirado y entrañable Jesús Urzagasti, aglutina firmas y abordajes diversos en torno a la obra de este creador excepcional. Luego, la revista se despliega en otras secciones igualmente interesantes y plurales, refrendadas por toda una constelación de escritores y críticos que configuran una muy importante área del mapa literario nacional contemporáneo.

"Tres décadas después prosigue el texto de presentación de la revista– con cabalística exactitud –donde domina auspiciosamente el número 4– esa aventura que duró de 1984 a 1994, tres décadas después, en 2014, retorna. La Carrera de Literatura retoma un proyecto que siempre le fue caro, pero que tardó en recuperar. De los tres momentos descritos para el primer *Zorro*, esperamos recoger los mejores aprendizajes y las más interesantes experiencias; así como volver a convocar a las personas que participaron y trabajaron en aquellos años. Creemos que es posible continuar la aventura, con la certeza de que ya no podemos seguir postergando la reaparición de un medio que exprese la importancia y pertinencia del trabajo que realizamos en nuestras aulas, en nuestras reuniones de investigación, en el silencio de los procesos de creación, en la diversidad de nuestras miradas críticas. Todo ello poniendo al centro la literatura, pero con la conciencia de que ella no existe sino como parte de un universo de discursos con los que necesariamente dialoga".

Se trata de un grato re encuentro con los lectores que, es de esperar, una vez garantizada su continuidad, sabrá brindar páginas de muy grata lectura, como de hecho ya sucede en este primer número de una nueva época. ¡Parabienes!

Museo Nacional de Arte

Colección Arte para Tod@s

El Museo Nacional de Arte ha publicado una colección de pequeños libros que está a disposición de los visitantes interesados en llevarse un objeto estéticamente bien logrado para profundizar y mejor conocer algunas de las obras que forman parte de la colección del museo, debidamente contextualizadas y comentadas.

Hasta la fecha se han publicado 5 títulos referidos tanto a artistas de alto renombre (Marina Núñez del Prado y Arturo Borda), como a corrientes o tendencias artísticas (Arte Social y Arte Abstracto) y a un grupo que aglutina a importantes artistas plásticos (Los Beneméritos de la Utopía).

La colección se llama Arte para Tod@s y, como quieren sus editores (el equipo profesional del Museo Nacional de Arte), se trata de un *Álbum para ver y leer*.

En el próximo número:

Josep M. Barnadas

Cholitas del siglo XXI

Muro

Haciendo futuro con Economía Colaborativa

El proyecto de Economía Colaborativa que impulsamos desde el Centro de la Cultura Plurinacional en Santa Cruz de la Sierra traduce no un sueño individual o institucional, sino todo lo contrario, una búsqueda colectiva portadora de nuevos paradigmas para la gestión cultural a favor de la construcción de la Bolivia emergente en escenarios de cambio y también de una articulación decidida que apuesta por otro mundo posible.

En su fase experimental 2014 (de julio a diciembre), se propuso como una dimensión para analizar y cambiar actitudes frente a la centralidad del dinero y sus efectos en las relaciones humanas, institucionales y con la madre tierra. Se revuelve el modelo, se vuelve 4D, los intangibles suman más y desaparece la condición del dinero como equivalente general. Los actores y actoras culturales y sus proyectos/sueños, van adquiriendo mayor conciencia de sus trayectorias colaborativas y los que aún no las tenían las van incorporando.

Si bien el proyecto se planteó con base local para Santa Cruz, en poco tiempo estimuló la participación de artistas, creadores/as y gestores/as de La Paz, Sucre, Cochabamba y Tarija. Ahora, luego de tres talleres de Economía Colaborativa y 6 consultorías colaborativas llamadas Open Minkas, existen 35 personas operando como comunidad urbana colaborativa en Bolivia y otras alianzas estratégicas en Argentina y Brasil.

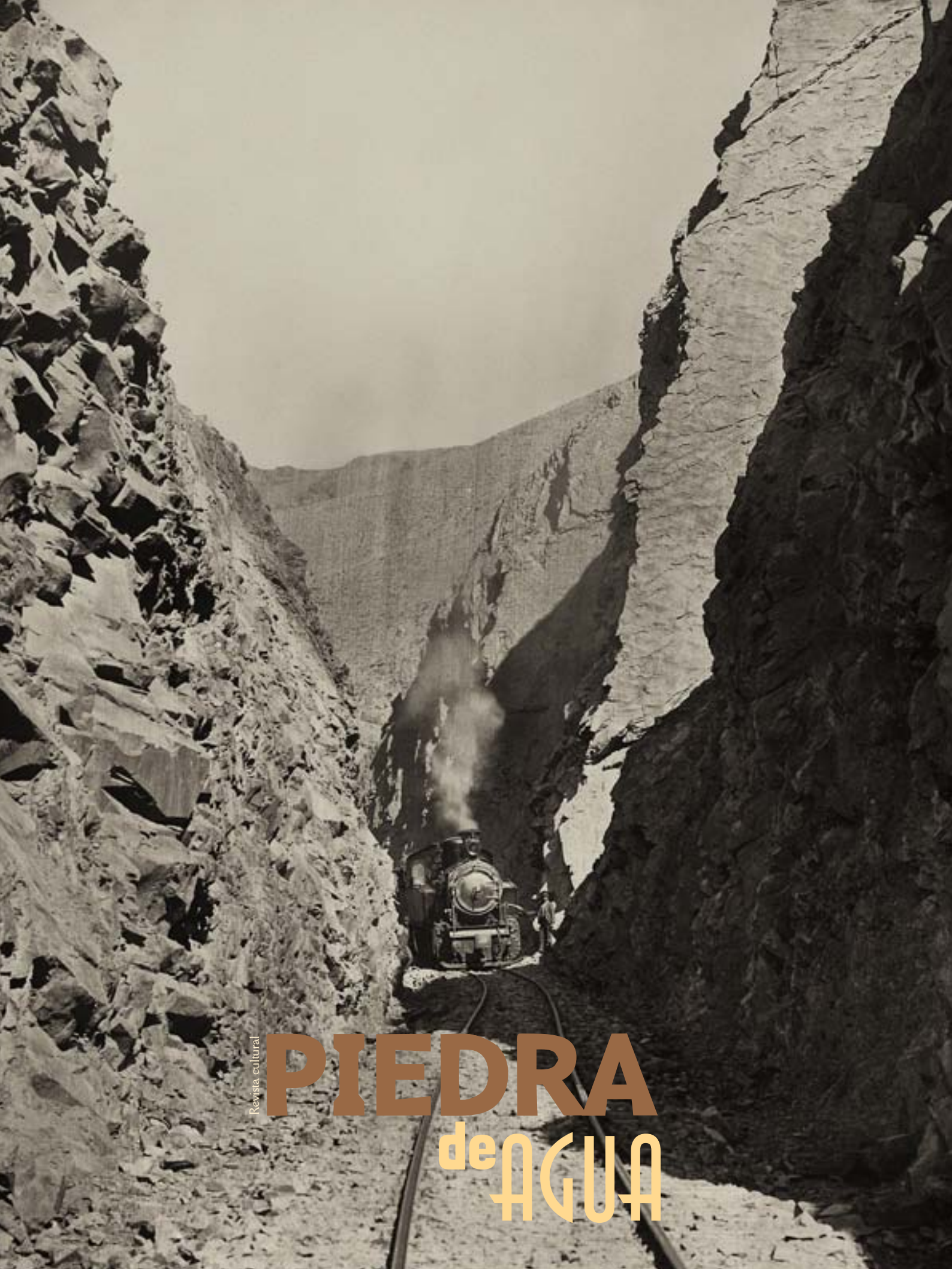
Como institución somos parte de la comunidad, queremos aprender junto a los otros miembros en condiciones justas, complementarias y horizontales; repensar la institución cultural pública desde un proyecto como el que impulsamos es ser consecuentes con el momento de cambio que se da en Bolivia. Los movimientos sociales de las culturas, los movimientos artísticos están en esta ruta, no hay marcha atrás, otro mundo posible ya está en construcción.

Silvana Vázquez Valdivia
Directora Centro de la Cultura Plurinacional

Bolivia-Chile: Culturas en diálogo

En un exconvento de monjas, transformado en Casa de la ciudadanía y centro cultural por la comuna de Providencia, en Santiago de Chile, el lunes 24 de noviembre, se dio inicio a la semana cultural boliviana denominada *Culturas en diálogo*. Esta actividad fue organizada por Magdalena Cajías, Cónsul general de Bolivia en la capital chilena. En la ocasión se mostraron dos exposiciones, una de la Fundación Flavio Machicado titulada *De Los Andes al Amazonas*, una selección de fotografías históricas de la minería del estaño y del norte amazónico y la otra fue *Máscaras, los diversos rostros del alma*, del Museo de Etnografía y Folclore que forma parte de la Fundación Cultural del BCB, una colección de fotografías tomadas por Fernando Miranda de las máscaras de las fiestas y ceremonias bolivianas, en las que se puede apreciar la enorme diversidad de las identidades culturales de los pueblos indígena originario campesino que conforman el Estado Plurinacional de Bolivia, con las cuales cubrimos nuestro rostro para revelar nuestra identidad religiosa, mística y mítica.

El miércoles 26, en el Café literario del parque Bustamante, Homero Carvalho presentó las Quince novelas fundamentales de Bolivia, publicación auspiciada por el Ministerio de Culturas y Turismo. Cristina Machicado presentó las publicaciones del Centro de Investigaciones de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional y el proyecto de la Biblioteca del Bicentenario.



Revista cultural

PIEDRA de AGUA